Festival Internazionale di Letteratura e Cinema

LE PAROLE DELLO SCHERMO 2006

Cineteca del Comune di Bologna

Comune di Bologna – Settore Cultura e Università

II Edizione

Bologna, martedì 27 giugno – venerdì 30 giugno 2006

CINE teca

LE PAROLE DELLO SCHERMO - FESTIVAL INTERNAZIONALE DI LETTERATURA E CINEMA
SECONDA EDIZIONE
Bologna, 27 GIUGNO-30 GIUGNO 2006

Promosso da:
Comune di Bologna - Settore Cultura e Rapporti con l'Università
Cineteca del Comune di Bologna

Con il contributo di:
Fondazione Carisbo
Granarolo
Montblanc
Groupama Assicurazioni
Librerie.COOP
ASCOM
Bologna Art Hotels

Con la collaborazione di:
150° anniversario rapporti italo-turchi
Ambasciata italo-turca
Amici di Babette
ASL (Accendi molti fuochi)
Banca di Bologna
Biblioteca comunale dell'Archiginnasio
Bologna Fiere Spa
Dipartimento di Italianistica
Dipartimento di Musica e Spettacolo
Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere
Fondazione Del Monte di Bologna e Ravenna
La Feltrinelli
Minerva Pictures Group
Move – Mostra del video entertainment
Museo della Sanità
Premio Solinas
Provincia di Bologna – Assessorato alla Cultura
Settore Cultura Comune di Bologna (direttrice Cristiana Morigi Govi)
RAI Teche
RaiRadio3
Regione Emilia-Romagna - Assessorato alla Cultura
Università di Bologna
Le Parole dello Schermo sono all'interno di Bé (Bologna - Estate - 2006)

I luoghi del festival
- Proiezioni e incontri: **Cinema Lumière 1 e 2** (via Azzo Gardino 65), **Cinema Arlecchino** (via Lame 57), **Auditorium DMS** (via Azzo Gardino 65), **Piazza Maggiore, Arena Puccini** (via Sebastiano Serlio 25), Shopville Gran Reno (via Marilyn Monroe 2)
- Incontri: **Sala Stabat Mater** della Biblioteca dell'Archiginnasio (Piazza Galvani 1), **Oratorio di San Giovanni dei Fiorentini** (Corte de' Galluzzi), **Oratorio di San Filippo Neri** (via Manzoni 5), **Oratorio di Santa Maria della Vita** (via Clavature 7), **Cortile di Palazzo d'Accursio** (Piazza Maggiore 6)
- Spettacoli teatrali: **Ritratto del Novecento** (Teatro DMS, Via Azzo Gardino 65), **Mosca e Petuski 125 Km** (partenza da Cortile Manifattura delle Arti, Via Azzo Gardino 65)
- Mostra fotografica di Angelo Novi: **Sala d'Ercole** di Palazzo d'Accursio (Piazza Maggiore 6) inaugurazione il 30 giugno alle ore 12:30 – dall'1 al 23 luglio ore 10-19. Ingresso libero

Per informazioni
- **Segreteria del Festival**

via Riva di Reno 72 - Bologna - Tel 051 219 48 24 - Fax 051 219 48 21
e-mail: leparoledelloschermo@comune.bologna.it
Sito web: www.cinetecadibologna.it/paroledelloschermo.htm
dal 27 al 30 giugno infopoint all'esedra di Sala Borsa dalle 10 alle 20
- **Cinema Lumière** - Via Azzo Gardino 65 - Bologna - Tel. 051 219 53 11
  Cinema Arlecchino – Via Lame 57 – Bologna – Tel. 051 522175

Modalità di accesso
Ingresso singolo intero cinema Lumière e Arlecchino: **Euro 4,00**
Ingresso singolo ridotto cinema Lumière e Arlecchino: **Euro 2,00** per i soci CRAL HERA Bologna, Coop Adriatica, dipendenti comunali.
Ingresso gratuito: Sala Stabat Mater della Biblioteca dell'Archiginnasio, Oratorio di San Giovanni dei Fiorentini, Oratorio di San Filippo Neri, Oratorio di Santa Maria della Vita, Auditorium DMS, Teatro DMS, Piazza Maggiore (fino ad esaurimento posti)

Vendita biglietti dal 27 giugno presso le casse dei cinema Lumière e Arlecchino dall'apertura.
Per assistere ad alcune proiezioni indicate in programma sarà necessaria la tessera FICC.

Istituzione Cineteca del Comune di Bologna
Presidente: Giuseppe Bertolucci
Direttore: Gian Luca Farinelli
Consiglio di amministrazione: Giuseppe Bertolucci (Presidente), Luca Bitterlin, Gian Piero Brunetta, Alberto Clò, Fabio Fefè

LE PAROLE DELLO SCHERMO - FESTIVAL INTERNAZIONALE DI LETTERATURA E CINEMA
SECONDA EDIZIONE
27 GIUGNO-30 GIUGNO 2006

Ideato da Angelo Guglielmi
Promosso dal Settore Cultura e Rapporti con l'Università del Comune di Bologna e dalla Cineteca del Comune di Bologna
Direzione culturale e comitato organizzativo: Giuseppe Bertolucci,

Giorgia Boldrini, Carla Buzza, Anna Di Martino, Gian Luca Farinelli, Cristiano Governa, Angelo Guglielmi, Patrizia Minghetti, Romano Montroni, Andrea Morini, Enrica Serrani, Elisa Zinnamosca
Coordinamento generale: Giorgia Boldrini, Elisa Zinnamosca con la collaborazione di Elisa Giovannelli e Adele Ricciotti (stagista)
Segreteria generale: Federica Lama
Coordinamento letterario: Carla Buzza, Romano Montroni
Coordinamento cinematografico: Andrea Morini, Anna Di Martino con la collaborazione di Erika Angiolini, Isabella Malaguti, Andrea Peraro
Coordinamento Ritratto del Novecento: Enrica Serrani

Indice e Cura delle sezioni:

Novecentl
A cura di Giuseppe Bertolucci e Gianluca Farinelli

Mario Soldati:
A cura di Bruno Falcetto e Emiliano Morreale

Italo Calvino:
A cura di Goffredo Fofi

Ronald Harwood:
A cura di Franco La Polla

Dominique Sanda:
A cura di Sandro Toni

Billy Wilder:
A cura di Leonardo Gandini e Franco La Polla

La grande allusione:
A cura di Stefano Bartezzaghi

Fantascienza-Spaghetti:
A cura di Valerio Evangelisti

Lost in translation:
A cura di Cristiano Governa e Ivan Cotroneo

Gli impossibili:
A cura di Gian Mario Anselmi

La fatica di crescere:
A cura dell'Unità Operativa di Neuropsichiatria e Psicologia dell'Età Evolutiva, Dipartimento di Salute Mentale dell'Azienda USL di Bologna

Sguardo alla Turchia:
A cura di Marco Ansaldo e Yasemin Taskin

Incontri Tematici:
(Andata e Ritorno, Cronaca; letteratura e Fiction, Com'è difficile raccontare il presente, Invasioni di campo, Giovanna Zucconi incontra…)

Eventi speciali:
(Umberto Eco e *Morte a Venezia*: fra Mann e Visconti, La città al cinema, Mosca e Petuski, 125 Km, Premio Solinas)

Ritratti, immagini di scrittori:
A cura di Anna Di Martino

Ieri:
Franco La Polla intervista Michael Cimino, Cristiano Governa intervista Andrea Camilleri

Mostra fotografica di Angelo Novi:
La Mostra fotografica *Il Novecento di Angelo Novi dalla Collezione di Bernardo Bertolucci, Bologna, Sala d'Ercole, Palazzo d'Accursio, Bologna, 30 giugno – 23 luglio, 2006*, a cura di Angela Tromellini, Margherita Cecchini e Anna Maria Materazzini Archivio Fotografico Cineteca.

Mosca e Petuski, 125 Km:
Spettacolo di Michele Mellara e Alessandro Rossi

Ritratto del Novecento:
Spettacolo ideato da Edoardo Sanguineti
Realizzazione di Giuseppe Bertolucci e Luisa Grosso
Live Saul Saguatti, Bartolomeo Sailer e Tatiana Vecchio
Coordinamento attori Nino Campisi e Teatro del Navile

Lo sguardo Trasversale organizzato dal Premio Solinas
A cura di Francesca Solinas e Annamaria Granatello

Anteprime cinematografiche:
Tideland di Terry Gilliam, *A quattro mani* di Matteo Raffaelli, *Banyo* di Mustafa Altioklar, *Babam ve oglum* di Cagan Irmak, *Gönül yarasi* di Yavuz Turgul, *Iki genc kiz* di Kutlu Ataman, *Iazi tura* di Ugur Yucel

Catalogo a cura di Cristiano Governa

***Testi di*:** (in ordine di apparizione) Sergio Cofferati, Angelo Guglielmi, Cristiano Governa, Giuseppe Bertolucci, Angela Tromellini, Bruno Falcetto, Emiliano Morreale, Goffredo Fofi, Franco La Polla, Alessandra Nocilla, Sandro Toni, Leonardo Gandini, Stefano Bartezzaghi, Valerio Evangelisti, Gabriele Orsi, Ivan Cotroneo, Gian Mario Anselmi, Jonathan Sisco, Stefano Colangelo, Marco Ansaldo e Yasemin Taskin, Michele Mellara, Alessandro Rossi, Anna Di Martino, Aldo Grasso)

Ringraziamenti: Giorgia Boldrini, Gabriella Boragini, Luisa Ceretto, Elisa Zinnamosca per il coordinamento testi
Revisione testi: Gabriella Boragini, Cristiano Governa, Alessandra Nocilla
Copertina catalogo: elaborazioni grafiche di Gianluigi Toccafondo
Progetto grafico: Marco Molinelli

Ufficio Stampa: Patrizia Minghetti (Ufficio Stampa Cineteca di Bologna) Carla Buzza (Ufficio Stampa Le parole dello schermo) con la collaborazione di Andrea Ravagnan e Marta Martina (stagista)
Promozione: Silvia Porretta
Accoglienza: Elisa Zinnamosca in collaborazione con Elisa Giovannelli
Coordinamento organizzativo Area Manifattura delle Arti: Francesca Andreoli ed Erika Angiolini
Coordinamento organizzativo incontri: Giorgia Boldrini, Elisa Zinnamosca con la collaborazione di Eleonore Grassi, Giulia Civiletti, Elisa Giovannelli, Adele Ricciotti, Sara Spelta
Cura editoriale: Paola Cristalli e Valeria Dalle Donne
Sito web: Alessandro Cavazza
Amministrazione: Davide Pietrantoni, William Molinari, Gianni Biagi
Relazioni esterne: Anna Pina Laraia
Supervisione tecnica: Andrea Tinuper
Operatori: Alessio Bonvini, Carlo Citro, Stefano Lodoli, Irene Zangheri
Revisione copie: Carlo Citro (responsabile),Alessio Bonvini, Irene Zangheri
Personale di sala: Marco Coppi, Ignazio di Giorgi, Claudia Giordani, Vania Stefanucci, Michela Tombolini (cinema Lumière); Gina Agostini (responsabile), Mantovani Bruna, Giovannini Eva, Restivo Vittoria, Ventura Sandro, Tedeschi Tommaso (cinema Arlecchino)
Coordinamento organizzativo sale cinematografiche: Nicoletta Elmi (Cinema Lumière); Gina Agostini (Cinema Arlecchino)
Sottotitoli elettronici: Sub.ti Ltd, Maura Vecchietti, Marco Barone, Elisabetta Cova, Carlotta Cristiani, Simonetta Enrico, Lorenzo Cazzola
Service Audio in Piazza Maggiore: Coop 56 (Loris Lideo)
Service Video: Video Rent (Mauro Tattini)

Desideriamo esprimere il nostro più caloroso ringraziamento a:
Sinem Arabaci (Sanart Films), Laura Argento (Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale), Andrea Balanza (Cineteca Regionale Friuli Venezia Giulia), Gulsah Batibeki (Filmacass), Anna Bergonzini, Geremia Biagiotti (Revolver), Mauro Bonifacino, Gabriella Boragini, Guy Borlée, Martine Boutrolle (Bureau du Film-Ministère des affaires étrangères), Fleur Buckley (BFI), Arianna Buson, , Rosalba Campanella, Christina Campbell (UIP), Ferah Çat (Altioklar Film Prodüksiyon), Emilie Cauquy (Cinémathèque Française), Graziella Cerami, Philippe Chevassu (Connaissance du Cinema), Ayca Ciftci (Mahayana Film),. Valeria Dalle Donne, France Degand, Chiara De Stefani, Ottavio Di Brizzi, Paolo Ferro, Silvia Fessia, Sonia Folin, Elena Fossataro e Maria Elena Manzini di Bologna Fiere, Valeria Frasca, Federica Fulginiti, Maria Vittoria Garelli, Christophe Gauthier, Renèe Gensollen (ambasciata di Francia a Roma), Gulen Guler (Yalan Dunia), Sue Jones, Defne Kayalar, Federica Lama, Marzia Landuzzi (SEAC), Marilisa Martelli (Direttore U.O. NPEE Area Nord), Giancarla Melis, Chiara Meneghelli, Emese Nemeth (Hollywood Classics), Alessandra Nocilla, Asli Oner, Sarah Pester (Digital Classics), Sylvie Pialat, Franco Ribaldi (Direttore Generale AUSL di Bologna), Paul Richer (Pyramide Films), Sara Rognoni, Andreina Sarale, Frida Sciolla, Silvia Spadotto, Anna Sperone (Museo Nazionale del Cinema), Francesca Tassini, Frederic Thibaut (Cinémathèque de Toulouse), Turan Tokel (Fonofilm), Rozzy Wyatt; Sarah Vincent

Ringraziamo le Case Editrici per la loro collaborazione:
Baldini Castoldi Dalai, Bompiani, Il Castoro, Einaudi, Edizioni e/o, Fanucci, Feltrinelli, Garzanti, Minimum Fax, Mondadori, Rizzoli

Ci scusiamo anticipatamente per le eventuali modifiche del programma sopravvenute in data posteriore alla chiusura del presente catalogo

6 ■ Introduzione di: Sergio Cofferati
7 ■ Il cinema salva la letteratura: di Angelo Guglielmi
9 ■ NovecentI: a cura di Giuseppe Bertolucci e Gianluca Farinelli
11 ■ Omaggio a Mario Soldati: di Bruno Falcetto ed Emiliano Morreale
15 ■ Omaggio a Italo Calvino: a cura di Goffredo Fofi
19 ■ Omaggio a Ronald Harwood: a cura di Franco la Polla e Cristiano Governa
25 ■ Omaggio a Dominique Sanda: a cura di Andrea Morini e Sandro Toni
31 ■ Omaggio a Billy Wilder: a cura di Leonardo Gandini e Franco La Polla
35 ■ La grande allusione: a cura di Stefano Bartezzaghi
41 ■ Fantascienza - Spaghetti: a cura di Valerio Evangelisti
47 ■ Lost in translation: a cura di Cristiano Governa e Ivan Cotroneo
51 ■ Gli impossibili: a cura di Gian Mario Anselmi
59 ■ La fatica di crescere: a cura dell'Unità Operativa di Neuropsichiatria e Psicologia dell'Età Evolutiva, Dipartimento di Salute Mentale, dell'Azienda USL di Bologna
63 ■ Sguardo sulla Turchia: a cura di Marco Ansaldo e Yasmine Taskin
Anteprima e Omaggio a Terry Gilliam, a cura di Andrea Morini
83 ■ Oskar Roehler presenta Le particelle elementari tratto dal romanzo di Michel Houellebecq
103 ■ Incontri Tematici: (Andata e Ritorno, Cronaca; letteratura e Fiction, Com'è difficile raccontare il presente, Invasioni di campo, Giovanna Zucconi incontra…)
117 ■ Eventi speciali: (Umberto Eco e Morte a Venezia: fra Mann e Visconti, La città al cinema, Mosca e Petuski, 125 Km, Premio Solinas)
117 ■ Ritratti; immagini di scrittori e poeti: a cura di Anna Di Martino
117 ■ Ieri: Franco La Polla intervista Michael Cimino, Cristiano Governa intervista Andrea Camilleri

INTRODUZIONE

Il più affascinante cinema all'aperto di Bologna, quello di piazza Maggiore, aprirà la sua tradizionale stagione in anticipo per ospitare una nuori e all'amministrazione farla diventare un appuntamento significativo nella produzione culturale di Bologna.

Sergio Cofferati

IL CINEMA SALVA LA LETTERATURA

Non è un periodo felice per le arti e forse non solo in Italia in questo primo scorcio di secolo.
Tanto l'area delle arti di parola che quella delle arti visive soffrono di una certa stanchezza ripresentandosi di anno in anno sempre uguali a se stesse e prive di un nuovo (atteso) scatto di creatività. Il più in buona salute è il cinema forse perché opera in uno spazio internazionale che consente una più energica vitalità di confronti e di scambi. E forse anche perché è il medium ultimo nato e dispone di un linguaggio composito dunque più ricco ed efficace di quello delle cosiddette arti tradizionali.
L'edizione de *Le parole dello schermo* dello scorso anno intendeva stabilire la pari dignità tra Letteratura e Cinema; due discipline tra le quali era corretto parlare non più di rapporto di dipendenza a favore della Letteratura ma di un rapporto di collaborazione paritaria. L'edizione di quest'anno è contrassegnata da due caratteristiche o forse meglio chiamarle due tendenze.
La prima: qualche tempo fa abbiamo letto sul Corriere della Sera un articolo (che poi era un'intervista allo scrittore De Cataldo) intitolato " Il cinema salva la letteratura" in cui si insinuava che il cinema oggi sta aiutando la letteratura ad uscire dalla sua crisi.
Ma forse non è solo un'insinuazione. Non è un caso che da qualche tempo assistiamo ad una forte produzione di letteratura di genere (vedi il giallo, l'horror, il fantascientifico ecc.) è che dopo avere vissuto una lunga stagione che privilegiava gli aspetti formali, ultimamente la letteratura ha deciso di riappropriarsi dei contenuti scegliendoli tra quelli che manifestano la capacità di essere declinati anche in altri linguaggi (siano essi quello cinematografico, televisivo o teatrale) e realizzare il massimo del loro potenziale espressivo. Se fino a ieri il risultato espressivo di un romanzo era per intero contenuto nella sua versione a stampa, oggi quel risultato è la somma delle varie forme in cui quel romanzo si presenta e cioè oltre che come libro, anche come film o, se c'è, come messa in scena teatrale. In *Non ti muovere* della Mazzantini l'autoconfessione del padre (riguarda trascorsi indicibili fin lì da lui nascosti) di fronte alla figlia che sta morendo (ma non morirà) se nel libro risuona come la voce imperiosa del rimorso e della decisione di non continuare a tacere, nella visualizzazione della versione cinematografica diventa il racconto di una sofferenza insopportabile e di un dolore inaudito tanto da porsi come giustificazione seppur parziale della colpa di avere per tanti anni taciuto.
E qui viene bene indicare la seconda caratteristica o tendenza che marca il Festival di quest'anno: chi l'anno scorso ha partecipato all'ultima tavola rotonda all'Archiginnasio (quella alla quale intervennero giovani registi e giovani scrittori da Baricco a Pascale, da Garrone a Sorrentino) non può non ricordare la domanda che il conduttore Paolo Mauri in chiusura di dibattito ha posto ai presenti: è possibile intravedere nel rapporto Cinema e Letteratura, al di là del riconoscimento della pari dignità, un qualche altro tratto distintivo destinato ad avere uno sviluppo nel futuro? E la risposta fu riassunta al termine della mattinata da Baricco il quale dichiarò che, mentre era già operante e in corso la tendenza al superamento delle figure separate dello scrittore e del regista, in un futuro nemmeno tanto lontano (che certamente i suoi nipoti avrebbero visto) si sarebbe arrivati a una figura unica di operatore creativo che avrebbe utilizzato tutti i linguaggi disponibili: quello verbale, quello televisivo, quello teatrale, ecc. e anche quello figurativo.
Dunque il Festival di quest'anno sembra voler fare un passo in più rispetto ai punti conclusivi raggiunti lo scorso anno: se ieri era la letteratura a servire al cinema, oggi è il cinema ad aiutare la letteratura e se ieri scrittori e registi erano (e in genere continuano a essere) per lo più figure distinte, oggi si fa sempre più evidente la tendenza a superare questa distinzione, in previsione (e non ci sarà più tanto da aspettare) della figura unitaria di un operatore che magari scrive romanzi, dirige film o fiction televisive o architetta regie teatrali o addirittura disegna e dipinge.
Queste naturalmente sono le caratteristiche di spinta che sottostanno alla realizzazione di questa seconda edizione. Naturalmente il festival si svilupperà attraverso una serie di iniziative e di eventi che andranno da una serie di dibattiti mattutini all'Archiginnasio, a incontri con singoli scrittori e registi, ad una ricca offerta cinematografica che avverrà al cinema Arlecchino, nelle due sale del Lumiere, e in Piazza Maggiore. Al centro di questa edizione vi è un omaggio al cinema turco capace di realizzazioni intelligenti e coraggiose che ci consentiranno di porci alcune domande; una su tutte: come mai i registi turchi, e più in generale gli autori dei paesi in via di sviluppo, sanno parlare del loro Paese, raccontandone problemi e vicende, mentre i nostri registi sembrano difettare, se non raramente, di questa capacità, preferendo destreggiarsi tra temi intimistico - privati o di segno umoristico - comico?
Vi sarà ancora un omaggio a Mario Soldati per i cento anni dalla sua nascita con un'importante rassegna di film accompagnata da dibattiti e da incontri ai quali parteciperanno importanti registi e scrittori; nonché un omaggio a Calvino che sappiamo essere stato un assiduo spettatore di cinema, dal quale ha tratto (evidenti) indicazioni per l'elaborazione del suo stile così lucido e per così dire "visivo" .
Nel pomeriggio del giorno 29 è previsto un incontro pubblico con Umberto Eco, il quale metterà a confronto *Morte a Venezia* di Visconti con l'omonimo romanzo di Thomas Mann che l'ha ispirato.
Infine, a coronamento del Festival, venerdì 30 giugno, all'insegna di una riflessione sul Novecento (il secolo appena alle nostre spalle) sarà proiettato al cinema Arlecchino (il pomeriggio) e (la sera) in Piazza Maggiore *Novecento* di Bernardo Bertolucci mentre nei giorni precedenti (da lunedì 26 a giovedì 29 giugno) è prevista la presentazione di una nuova edizione più secca ed efficace del *Ritratto del Novecento* scritto da Edoardo Sanguineti e messo in scena da Giuseppe Bertolucci.

Angelo Guglielmi

NOVECENTO:
IL SECOLO IN ATTESA DI MONTAGGIO

di Cristiano Governa

Un "nuovo" *Ritratto del Novecento*

"Il cinema alla letteratura ha dato molto più di quel che a prima vista appare. E si tratta di un contributo decisamente essenziale. Secondo Edoardo Sanguineti tutta la grande letteratura moderna nelle sue più varie forme, dalla poesia alla saggistica aforistica, alla prosa narrativa, in quanto si caratterizza come assemblaggio di materiali diversi al di fuori di una linea di sviluppo logico o di altra scelta codificata, cerca il suo senso "altro" facendo ricorso allo strumento del montaggio.

E il montaggio è una tecnica che la letteratura, conclude Sanguineti, ha appreso dal cinema, forma che allora - ed è l'ovvia conseguenza di tutto questo nostro discorso - rappresenta non so se il tutto, ma certo l'elemento determinante nell'elaborazione dei modi della espressività moderna."

Così scriveva Angelo Guglielmi nell'introduzione alla prima edizione del nostro Festival lo scorso anno. In quelle parole era già individuato e fiduciosamente in attesa il seme di *Ritratto del Novecento* che Edoardo Sanguineti avrebbe poi offerto alla città nelle intense e partecipatissime serate dello scorso dicembre in Sala Borsa. Ci piace ricordare che *Ritratto del Novecento* era (ed è) una produzione dell'Assessorato alla Cultura e ai rapporti con l'Università del Comune di Bologna ideata da Edoardo Sanguineti e correlata a *Le parole dello schermo*, Festival di Letteratura e Cinema.

Il progetto è nato da una proposta iniziale di Angelo Guglielmi all'autore, un invito a delineare, a secolo compiuto, un percorso di lettura del Novecento attraverso le voci più rappresentative. Ha preso così corpo un sorprendente e inedito *Ritratto del Novecento*, dialogo complesso e multiforme con i linguaggi più variegati ed espressivi che hanno significato cento anni di cultura e storia delle idee.

Cento testi scelti come i cento anni. Testi di letteratura in senso ampio: non solo poesia, narrativa, teatro, ma psicanalisi, antropologia, scienza e architettura, filosofia, fisica, cinematografia, arte e musica.

Una sceneggiatura molto dettagliata e complessa in "tessere" della durata di alcuni minuti, pensate dall'autore come microsistemi interdisciplinari da montare in successione non lineare ma frammentaria e casuale.

In simultanea alla lettura dei testi appaiono proiezioni di materiali filmici, fotografici e iconografici accompagnati da una raffinatissima colonna sonora (dalla musica classica al jazz, dal rock al pop).

Per la realizzazione di *Ritratto del Novecento* è stato intrapreso un rilevante lavoro di ricerca di testi, fotografie, film e musiche da parte del Dipartimento di Italianistica, Cineteca di Bologna e Biblioteca Sala Borsa. Concluso questo lavoro e raccolti tutti i materiali ha avuto inizio la vera e propria "messa in opera".

In concomitanza alla presentazione di Ritratto del Novecento, Luisa Grosso e Giuseppe Bertolucci (che ne hanno curata e realizzata la prima edizione) ce lo presentavano per l'appunto così: "Istallazione, performance, contaminazione, multimedialità, intertestualità, ipertestualità… il labirinto di Sanguineti potrebbe essere percorso con ciascuna di queste parole chiave come bussola, ma di sicuro non ne usciremmo; perché, di fronte a questo progetto così giudiziosamente pazzo e così umilmente ambizioso (verrebbe da dire: così angelicamente diabolico) ogni definizione si rivela parziale e imprecisa. Il nostro lavoro è stato quello di eseguire le magnifiche, puntualissime "istruzioni per l'uso" del Poeta, di fare l'inventario dei materiali indicati - che sono di diversa natura: musicale, letteraria, iconografica, cinematografica - e di provare a *montarli* secondo l'ordine prestabilito. Una partitura difficile che abbiamo cercato di interpretare, nella lettera e nello spirito, alla luce delle nostre sensibilità e delle nostre attitudini soggettive. Il risultato incominceremo a intravederlo solo nelle cinque serate di Sala Borsa, che consideriamo un po' il nostro *tunnel del vento*, dove sperimenteremo l'efficienza degli spericolati alianti sanguinetiani. Dunque non una *regia*, ma una messa in opera, un *collaudo*. Con tutti i rischi e le prevedibili e imprevedibili imperfezioni del caso. Un collaudo laborioso, complesso e appassionante, al buon esito del quale ha concorso l'indispensabile e generosa collaborazione di numerosi ricercatori (Gualtiero De Marinis, Riccardo Stracuzzi, Stefano Colangelo, Simona Brighetti, Andrea Meneghelli, Elena Tammaccaro, Melita Mandalà e Mattia Pedullà) e di una schiera di giovani lettori "volontari". Così come va ricordato il prezioso, preziosissimo apporto di Nino Campisi, Niva Lorenzini, Stefania Aluigi ed Enrica Serrani. Come si usa dire in questi casi: buona visione, buon ascolto, ma - vorremmo aggiungere - buona emozione e buona riflessione".

Emozione e riflessione ci attendono e ci reclamano ospiti dalla nuova sfida di Sanguineti, ma certamente è ancora "montaggio", dunque (fin dalle parole di Sanguineti ricordate da Guglielmi) la parola chiave di tutto, di *Ritratto* stesso ma anche del nostro Festival.

E dal nuovo montaggio, da un nuovo (seppur di lieve entità) ritocco-riassemblaggio di quei materiali, di quelle immagini, di quei suoni e di quelle letture, riparte Sanguineti per riproporci (come già accadde a dicembre) attraverso la realizzazione di Giuseppe Bertolucci e Luisa Grosso, un nuovo viaggio all'interno di quel secolo che ci ha donato immagini, suoni e parole chiedendoci in cambio una cosa sola: di non smettere mai di provare a montarle insieme. E smontarle poi, per ritrovarle nuove, pronte a ulteriori assemblaggi, accostamenti, sfide. Vite.

Di trattarlo da "vivo" in fondo, ci ha chiesto, il Novecento.

Lo faremo con la proposizione di quattro nuove serate/segmento/sequenza di *Ritratto*, con la riproposizione del *Novecento* di Bernardo Bertolucci e una mostra di Angelo Novi, ad esso dedicata.

Ritratto del Novecento di Edoardo Sanguineti è stato realizzato dall'Assessorato alla Cultura e Rapporti con l'Università del Comune di Bologna e dalla Cineteca di Bologna

Realizzazione Giuseppe Bertolucci e Luisa Grosso
Live Saul Saguatti e Bartolomeo Sailer, Tatiana Vecchio
Montaggio Paolo Marzoni, Tatiana Vecchio
Coordinamento attori Nino Campisi e Teatro del Navile
Con Angela Baviera, Nino Campisi, Maria Vittoria Cortelazzi, Raffaello Lombardi,Chiara Malferrari, Sara Nanetti, Antonello Pocetti, Stefano Volpe
Adattamento testi Niva Lorenzini
Coordinamento ricerche Gualtiero De Marinis
Ricerca testi letterari Riccardo Stracuzzi
Ricerca immagini Stefania Aluigi, Melita Mandalà, Elena Tammaccaro e Biblioteca Sala Borsa
Ricerca film Gualtiero De Marinis, Andrea Meneghelli, Melita Mandalà, Elena Tammaccaro, Mattia Petullà
Ricerca musiche Gualtiero De Marinis, Stefano Colangelo, Marcella Ghigi, Matteo Pasini, Gino Scatasta
Organizzazione Enrica Serrani
Allestimenti Cooperativa cinquantasei

Si ringrazia: Niva Lorenzini, Chiara Meneghelli, il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, Il Baule dei suoni

Hanno contribuito alla realizzazione di Ritratto del Novecento: Cineteca di Bologna, Biblioteca Sala Borsa, Sala Borsa Eventi, Regione Emilia Romagna, Unipol Banca, Coop Adriatica.

di Giuseppe Bertolucci

Il caso (o la necessità?) ha voluto che io partecipassi a due avventure creative che, pur distanti nel tempo (una remota e una recentissima), nel modo di produzione (una un grande film, l'altra una appassionata performance dal vivo di testi, musiche e immagini) e nei destinatari (le platee sconfinate del cinema e il piccolo pubblico raffinato di una città colta), entrambe hanno però in comune l'ambizione di raccontarci, a modo loro, il Novecento: il tempo storico nel quale affondano le nostre radici, i nostri desideri, le nostre contraddizioni, il nostro presente. Sto parlando di *Novecento* di Bernardo Bertolucci, del quale sono stato uno degli sceneggiatori e del quale quest'anno a Bologna festeggiamo il trentesimo anniversario; e di *Ritratto del Novecento* di Edoardo Sanguineti, che il dicembre scorso ho messo in opera (assieme a Luisa Grosso) in Sala Borsa: una produzione fortemente voluta da Angelo Guglielmi e realizzata con il contributo determinante della Cineteca di Bologna e di alcuni tecnici, ricercatori e intellettuali locali.

Due oggetti, come accennavo, assolutamente diversi e incomparabili, ma nel confronto dei quali - proprio per averli vissuti dall'interno e in prima persona - mi sento chiamato in causa. Se non altro come testimone o come compagno di viaggio di quelle due "missioni impossibili" così generose e, a mio parere, così riuscite. Certo la mia posizione, a distanza di trent'anni, è fortemente mutata: se infatti *Novecento* ha rappresentato per me, allora giovanissimo, un momento decisivo della mia formazione di cineasta, nel caso della performance di Sanguineti l'età mi ha portato a mettere al servizio dell'operazione - per quanto mi era possibile - il piccolo patrimonio di competenze tecniche e creative che avevo accumulato nel tempo.

Ma, al di là del mio vissuto soggettivo e delle circostanze così diverse della mia partecipazione, l'accoppiamento (giudizioso) dei due eventi nella nostra manifestazione dedicata a *Le parole dello schermo*, mi sollecita a qualche breve considerazione. Gli spunti di riflessione che due opere così ricche e diverse ci suggerirebbero sono molteplici, ma forse vale la pena di accennare a due temi di carattere generale e - a mio parere - di forte e urgente attualità.

Prima di tutto il destino della "forma-film", che un oggetto così estremo, anomalo e al tempo stesso "popolare" come *Novecento* ci propone. Da cineasta, ma anche da responsabile di una delle Cineteche più attive d'Europa, la rievocazione di quel grande film del nostro passato prossimo mi suscita una prima osservazione: lo sforzo produttivo che lo sosteneva, l'ambizione della scommessa estetica e politica che vi si giocò, l'intensità del dibattito culturale che seppe suscitare, ebbene tutti questi elementi - che ancora trent'anni fa erano connaturati a un evento cinematografico e ne caratterizzavano il peso e l'influenza nei processi di formazione dell'immaginario - mi sembrano completamente estranei al cinema di oggi.

Da quando il cinema non è più *solo*, vale a dire da quando prima lo sviluppo del sistema televisivo e poi della rete informatica lo hanno circondato di milioni di ore di audiovisivo dei generi più diversi, da quando il consumo collettivo in sala ha lasciato quasi completamente il campo alla fruizione individuale domestica, la "forma - film" (per come l'abbiamo conosciuta e amata nei suoi primi cento anni di vita) mi sembra abbia imboccato un inevitabile, quanto inarrestabile declino. Del resto almeno un aspetto di questo declino - la crisi della sala cinematografica - era iscritto nel suo stesso codice genetico: il dispositivo della riproducibilità conteneva infatti già in sé il superamento dell'appuntamento (del vincolo) spazio temporale, mutuato dalla forma- teatro, ma assolutamente inadeguato alle potenzialità espansive di quella tecnologia. Sarebbe stato un po' come costringere i libri nelle biblioteche pubbliche, escludendone la proprietà e la lettura privata. Quanto al declino della "forma - film" nei suoi aspetti di modo di produzione e di modo di narrazione dominanti solo la sua unicità ed esclusività (la sua "solitudine" appunto) ne hanno garantito per molti decenni l'egemonia e il prestigio, vale a dire i tratti distintivi di una vera e propria "monocultura". La moltiplicazione delle forme di intrattenimento, ma soprattutto l'affermarsi del modello narrativo a regola generale del sistema dei media e dell'informazione (ormai viviamo immersi in una *storia vera* infinita, la storia del mondo che ci arriva attraverso la cronaca quotidiana globalizzata delle news, per non parlare del reality-show che sta divorando ogni spazio di palinsesto) inducono a percepire i segmenti specifici della produzione cinematografica come piccole parti residuali di un tutto immensamente più grande, che tende progressivamente a coincidere con la realtà. Non c'è più spazio per il film come sogno se tutto, nella Società dello Spettacolo, è diventato sogno; se la realtà viene legittimata come tale solo se riformulata attraverso i dispositivi e il filtro della riproducibilità. Ma se, per la prima volta nella storia, il senso comune è in balìa di un sistema totalizzante e totalitario, quello dei media, allora i motivi di inquietudine non riguardano solo lo specifico della "forma - film", ma il destino stesso delle forme della democrazia e del consenso, del patto sociale e dello stato di diritto, esposte sempre di più ai rischi di un'involuzione autoritaria: sia sul piano della concentrazione della proprietà dei mezzi di produzione e di diffusione, sia su quello, altrettanto decisivo, di un'omologazione e di un degrado dei contenuti e dei messaggi.

L'altro grande tema che mi premeva sottolineare - direttamente suggerito dalla riproposizione di *Ritratto del Novecento* di Edoardo Sanguineti - è quello della memoria e del rapporto con il passato. E anche in questo caso ci imbattiamo nelle contraddizioni del sistema dei media. È infatti paradossale che il secolo della riproducibilità, il primo, nella storia dell'umanità, che ha sperimentato la possibilità di memorizzare in milioni di immagini in movimento gli eventi della storia e della cronaca, abbia in realtà prodotto, soprattutto nelle ultime generazioni, una sorta di processo di amnesia collettiva, di smemoratezza generale, di grande rimozione del passato. Non è un caso: infatti la logica dei media ruota tutta attorno al mito del presente e dell'attualità; quel che è accaduto l'altro ieri non esiste, la cronaca si sostituisce alla storia e lo straordinario patrimonio creativo e scientifico di un intero secolo finisce nelle ceneri di un immenso falò. Questa l'ammonizione implicita della grande rievocazione di *Ritratto del Novecento*: come in una bizzarra seduta spiritica gli spettri del passato si affacciano al nostro presente per ricordarci di ricordare.

NOVECENTO **Italia, 1976 Regia: Bernardo Bertolucci**

Scen.: Franco Arcalli, Bernardo Bertolucci, Giuseppe Bertolucci; Sog.: Franco Arcalli, Bernardo Bertolucci, Giuseppe Bertolucci; F.: Vittorio Storaro; M.: Franco Arcalli; Scgf.: Ezio Frigerio, Gianni Quaranta; Cost.: Gitt Magrini; Mu.: Ennio Morricone; Int.: Robert De Niro, Gérard Depardieu, Dominique Sanda, Francesca Bertini, Laura Betti, Werner Bruhns, Stefania Casini, Sterling Hayden, Anna Henkel, Ellen Schwiers, Alida Valli, Romolo Valli, Donald Sutherland, Burt Lancaster, Stefania Sandrelli, Liù Bosisio, Paulo Branco, Odoardo Dall'Aglio, Patrizia De Clara, Anna Maria Gherardi, Roberto Maccari, Maria Monti, Paolo Pavesi, Antonio Piovanelli, Josè Quaglio, Giacomo Rizzo; Prod.: Alberto Grimaldi, per PEA, Les Productios Artistes Associées, Artemis Film; D.: 318'

In un paesino della pianura emiliana, all'inizio del Novecento nascono Alfredo Berlinghieri e Olmo Dalcò. I due, crescendo, consolidano l'amicizia nonostante le differenze di classe. Olmo, dopo essersi opposto alle squadre fasciste, fugge per evitare rappresaglie. Alfredo, divenuto padrone, sposa Ada, che però lo abbandona quando si accorge che il marito è acquiescente al regime. Alla Liberazione, Olmo capeggia la rivolta dei contadini contro l'amico: Alfredo viene condannato, solo simbolicamente, a morte. Ma l'amicizia tra Olmo e Alfredo sopravvive ancora, e durerà per sempre.

Dimensione emozionale

Il dato che per primo si impone, accostandosi a Novecento, è quello di un'estrema emozionalità: usando un termine un po' in disarmo, ma sempre efficace, possiamo dire che questo film è pieno di sentimento. La cosa non è certo nuova, in Bertolucci: già all'interno di *Prima della rivoluzione* l'urgenza e l'immediatezza del dire riuscivano spesso a " saltare" i diversi filtri e ad impostare delle scene estremamente " toccanti"; già in *Strategia del ragno* lo sguardo sorprendeva spesso le cose in una sorta di atmosfera stupefatta e si faceva adesione diretta, accostamento stretto; già ne *Il Conformista* e in *Ultimo tango a Parigi* l'accortezza della messa in scena veniva doppiata da folgorazioni e da abbandoni, e al di là della sapienza di costruzione si aprivano degli spazi per un coinvolgimento più immediato. Ma in *Novecento* l'emozione non agisce in zone circoscritte, non emerge solo qua e là; essa al contrario gioca su di una presenza continua, ora sommessa, ora alta, ma costante. Ecco allora che momenti " forti" quali il ritorno di Olmo dalla guerra (sua madre lo aspetta, in fondo alla corte, accanto alla trebbiatrice; aziona la sirena della macchina, ed è subito avvolta da una nube di vapore; Olmo le è accanto, e lei, invece di baciarlo, lo ripulisce dolcemente dalla pula che gli si è attaccata addosso...) o quali ancora il funerale degli antifascisti assassinati dalle squadracce Olmo e Anita trascinano il carro con i corpi dei martiri invocando disperatamente un riscatto; una grande piazza, ed una banda che intona lentamente l'inno funebre; la folla attonita; le guardie a cavallo che "sorvegliano" la gente; Olmo e Anita che comprendono come tutto sia, desolatamente, finito. Uno dei punti più alti del film, che commuoverà, credo, più d'uno spettatore, momenti "forti" come questi, dicevo, non intervengono all'improvviso o dall'esterno, ma sono come innescati da lontano, pronti ad esplodere non appena la situazione narrativa lo richieda.

(…)

Dimensione politica

Credo sia utile precisare queste cose, poiché esse ci introducono ad un fatto cruciale in *Novecento*, e cioè alla sua dimensione politica. Sia chiaro *Novecento* è un film politico già a partire dalla vicenda che racconta un conflitto tra contadini e padroni, con il progressivo riscatto dei primi e la perdita da parte dei secondi del potere ingiustamente occupato. Ma è importante che l'esemplarità del racconto permetta subito di valicare i confini delle proprietà Berlinghieri; ciò che Bertolucci ci narra, più in generale, è la trama della lotta di classe. Assume un certo rilievo, allora, osservare come il discorso politico non sia portato avanti solo dalla coppia Alfredo/Olmo ma anche e soprattutto da una galleria di figure parallele. I soggetti della storia (nel senso doppio di questo termine: storia come récit e come serie di avvenimenti reali) sono molteplici e possono cambiare. È il gobbo Rigoletto che nella grande cucina, durante il pranzo comune, parla perfino delle leghe: lui è andato al comizio (si sa, i gobbi in campagna lavorano meno...) e ha capito come stanno le cose; ma la risposta che gli arriva è la derisione e l'ironia. Complementare a questo intervento ancora isolato c'è uno scontro ancora individuale: dopo la grandine, chi si affronta nei campi sono Giovanni Berlinghieri e Leo Dalco, il nuovo padrone e il vecchio patriarca; sono ancora loro i portavoce naturali dei due fronti contrapposti. Ma poco dopo vediamo che il respiro si allarga: il vecchio Leo, che chiede perplesso che cosa si stia preparando, scopre nella notte molti fuochi e molte voci (" Sciopero... Sciopero..."; "Mi piace questa canzone" commenta allora). Lo scontro che ne segue non sarà più solo personale; quando Leo muore, nella campagna presidiata dalle guardie a cavallo, è come se terminasse con lui un ruolo non più necessario. L'avvento del fascismo è annunciato dall'apparizione di Attila, servo sciocco ma presuntuoso, impotente ma violento. È lui che raccoglie i soldi degli agrari per reagire alla sconfitta di San Martino; è lui che brucia la Casa del popolo. Alfredo, diventato ormai padrone, preferisce non vedere; meglio di lui fa Ada, che trasforma il proprio disgusto estetico in disgusto esistenziale; Olmo, ormai staccatosi dall'amico, gira tra la gente facendo il norcino; è il suo modo di tenere i contatti con la realtà e di operare per il futuro. Nell'inverno del fascismo i rapporti paiono ritornare di tipo individuale (e l'azione abbandona l'aperto per rifugiarsi negli interni, abbandona il giorno per preferire la notte); ma basta poco per far scattare la molla della solidarietà, come quando uno scontro

tra Attila e Olmo vede intervenire subito i contadini a difesa del secondo. Tuttavia bisognerà aspettare il venticinque aprile per avere un nuovo, e questa volta grandioso, momento collettivo: il gruppo constaterà finalmente di essere il padrone vero del proprio destino. Neppure Alfredo e Olmo saranno più protagonisti; l'uno ormai è un sopravvissuto, l'altro ha assunto qualche mossa da burocrate (è lui che controlla il processo popolare; è lui che convince i compagni contadini a restituire le armi).
Altri raccoglieranno dei ruoli vacanti; e la linea dell'avanguardia spetterà forse a Leonida e ad Anita; è gente nuova, ma, sintomaticamente, i nomi sono vecchi: lei porta quello di sua madre, lui, che in battaglia si fa chiamare Olmo, ricorda quello del vecchio Leo. (C'è un'eredità in ballo; e Bertolucci, anche in questa circostanza, conferma la sua passione per i giochi di nome).
Questa grosso modo la trama dei fatti politici in *Novecento*: dove si vede che se i personaggi agiscono in un racconto ben circostanziato, sono anche gli emblemi di una realtà più vasta. Il film, cioè, è politico perché parte da certi avvenimenti, ma anche perché arriva ad allargare questi avvenimenti a metafora (trasparente) di una condizione più generale. Quindi il problema sta nei modi in cui questa metafora e questo emblema sono costruiti; sta, in altre parole, anche nei modelli linguistici e stilistici che si vogliono usare.

Dimensione melò

In questo senso i riferimenti a Lukacs e al melò, prima giocati in un modo un po' tendenzioso, possono risultare qui particolarmente utili: abbiamo due tipi diversi, anche se non contrapposti, di allargamento dello sguardo. Quanto al primo, è indubbio che *Novecento* può essere letto più o meno direttamente nella tradizione del realismo critico: lo conferma il doppio registro di ogni elemento, in cui l'universale si specchia nel particolare e la letteralità delle cose assume un respiro che va oltre la pura e semplice presenza. Lo conferma ancora la funzionalità dei dettagli (pensiamo al ritorno inaspettato di certi personaggi di contorno: il montanaro che s'è tagliato un orecchio o la prostituta che è stata colta da un attacco epilettico) e il valore simbolico diretto di certi passaggi narrativi (la scena già ricordata in cui Ada si finge cieca). Lo conferma infine sia la razionalità che Bertolucci impone al trattamento dei propri materiali, sia l'andamento epico che egli fa assumere al racconto: sono forse queste due le contropartite stilistiche più evidenti alla particolare politicità del film. Ma *Novecento* non è solo uno specchio del mondo; è anche una forma di *Imitation of Life* nella quale Douglas Sirk, al di là del gioco di parole, ci introduce alla dimensione del melò. *Novecento*, s'è detto, è un poco parente del melò se non ne assume letteralmente dei tratti, e se non ne mutua direttamente dei nuclei narrativi, ne ripropone però due elementi essenziali, la qualità dell'immaginario e l'universo familiare posto come base del racconto. Non è che questo complichi le cose, semplicemente chiarisce certi meccanismi di base. Per fermarci all'immaginario, infatti, s'è già detto come Bertolucci sia oggi uno dei registi più attenti e più preoccupati della qualità visiva di un film: la campitura dei colori, la costruzione del décor, l'impostazione del gesto dell'attore, ecc., sono tutti fattori cui egli attribuisce una grande importanza. Sia chiaro, non è il "bello" che conta: conta piuttosto - ad esempio - che le sintesi visive non restino chiuse nel codice privato del regista, ma cerchino di mettersi in sintonia con le attese e gli sguardi del pubblico. Ricordiamo allora che già in *Ultimo tango a Parigi* non è stata l'audacia di una singola scena, ma la capacità di dare corpo a delle fantasie collettive ciò che ha deciso del successo del film. E conta soprattutto che alla piattezza si preferisca il rischio della ridondanza, che la ricchezza non ostenti degli sprechi, che le ellissi non siano il segno della povertà, conta cioè una certa dimensione dell'immagine. *Novecento*, in questo senso, compie un lavoro molto esplicito giocando un poco sul paradosso si potrebbe anzi dire che l'altra faccia del suo realismo è quella di un'assoluta visionarietà. Il trattamento del materiale narrativo, dal melodramma ottocentesco al balletto rivoluzionario cinese, può dare un'idea di questo fatto; comunque, l'assottigliamento delle presenze metalinguistiche e la volontà di una comunicazione più diretta non comportano qui alcuna rinuncia. Ecco dunque in che senso il riferimento al melò mi pare altrettanto necessario che quello al realismo lukacciano. *Novecento* è un emblema non solo a causa di un gioco di particolare e universale, ma anche in forza del suo immaginario; le contropartite stilistiche della sua politicità non stanno solo nella razionalità e nell'epicità, ma anche nell'abbandono al piacere della visione. E questo pesa, come pesa il fatto che il microcosmo in cui gli accadimenti hanno luogo sia modellato, come nel melò, su di un impianto familiare. Bastano due gruppi, i Berlinghieri e i Dalco, per saturare praticamente tutte le possibilità narrative; gli scontri, gli effetti, i legami, sono tutti chiusi nei confini di casa. Quest'impianto familiare (che nel melò costituisce una presenza ossessiva, oltre a definire la struttura di base su cui s'appoggia il racconto) in Novecento fa da filtro alla metafora. Il valore emblematico del film, cioè, deve misurarsi con questo dato di partenza a tal punto che, se riconosciamo un gioco tra particolare e universale, vediamo anche che esso passa attraverso una dialettica tra privato e pubblico. Il mondo, insomma, non è soltanto ciò che lo specchio dell'arte ci riflette, ma anche ciò che è esposto e insieme racchiuso da alcune vite esemplari; come nel melò appunto, non si tratta solo di raccogliere il pallido riflesso di ciò che potrebbe essere, ma di fare esplodere ad una dimensione universale ciò che di per sé non è nient'altro che una biografia. Precisato questo potremmo anche riconoscere come in Novecento quest'impianto familiare funziona tanto come quadro, quanto come cassa di risonanza: nel primo caso definisce un'altra delle geometrie sottostanti il film (le relazioni tra i personaggi possono essere nominate anche nella forma di rapporti di parentela), nel secondo fornisce delle sfumature supplementari, ma tuttavia necessarie a cogliere il senso della vicenda (si pensi al legame latentemente omosessuale che tiene uniti Alfredo ed Olmo). Ma quello che importa è che l'aver puntato su di un confronto di famiglie non costituisce una trovata o un espediente casuale; se è il riconoscimento della funziona-

lità di una certa struttura narrativa, è anche il ricordo di uno dei generi che più l'hanno sperimentata. Quindi, prima di isolare Novecento dal suo contesto, e prima di iscriverlo in campi di comodo, bisogna riconoscere l'esistenza di certi riferimenti dove ricordo del genere non vuol dire sudditanza o rispetto forzato, ma possibilità di lavorare un materiale preciso.

Conclusioni

Possiamo considerare conclusa a questo punto, la nostra analisi di *Novecento*. Abbiamo passato in rassegna elementi quali l'emozionalità e la geometria, l'uso del mezzo e la politica, il coinvolgimento e il rinvio al melò. È possibile prevedere, allora, giusto prima di finire, certi dubbi che possono accompagnare il film: qualcuno può dire, ad esempio, che si tratta della fine "ufficiale" del cinema "giovane" degli anni sessanta. Certo *Novecento* smette del tutto i vezzi e i modi di quella che è stata un'avanguardia vitale; certo rinuncia agli atteggiamenti giovanili (e giovanilistici) cari al decennio precedente. Ma non sancisce con questo un puro e semplice ritorno all'ordine; non è la resa alla normalità dopo gli inutili eccessi. Novecento spera invece di unire quelli che paiono gli opposti, il desiderio di un cinema politico e il desiderio di un cinema ricco; spera di conservare il meglio di un'esperienza sentita come ormai conclusa e di innestarla sul tronco di una tradizione ancor viva. Per questo compromesso (la battuta viene facile: compromesso storico...) il film è costretto a scegliere un campo: pagherà con il rifiuto di ogni marginalità superflua l'acquisto di un immaginario che si vuole collettivo; pagherà con l'uso della metafora e dell'emblema la volontà di una comunicazione che si vuole la più vasta; pagherà con la rinuncia ad ogni accusa privata la sicurezza di costruire una favola "esemplare". Nella biforcazione ormai in atto (ne abbiamo già parlato: da una parte un cinema "post moderno", medium non più universale ma polverizzato in tante esperienze diverse; dall'altra un cinema preclassico che crede ancora in una logica morta e punta a recuperi che non possono che essere parziali), Novecento traccia dei confini ma dentro i corni del dilemma, e non tra le ipotesi estreme. Un melò politico? Forse. Forse ce n'era bisogno.

Francesco Casetti (Il Castoro Cinema, 1976)

IL GRANDE SOGNO COLLETTIVO

Le emozioni, i ricordi e gli spunti di riflessione che questo magnifico "racconto fotografico" di Angelo Novi suscita nel mio cuore e nella mia mente sono tali e tanti che rinuncio a mettervi ordine e mi abbandono senza pudore alla roulette delle libere associazioni.
Prima di tutto Guastalla, la Bassa Padana, i luoghi della nostra infanzia (di Bernardo e mia, ma prima ancora di Attilio, nostro padre), luoghi familiari che in *Novecento* assumono i connotati della mitologia e della leggenda: i pioppi,gli argini, le piazze, i portici, le cascine...
... e i rituali consueti del mondo contadino, che si fanno *topoi* drammaturgici e narrativi: la falciatura, la mungitura, la trebbiatura, l'uccisione del maiale...
... e poi la *lotta di classe*, come dato di realtà e come ideale di solidarietà e di emancipazione, che ha animato generazioni e generazioni del secolo scorso; ma anche quella contiguità tra borghesia agraria e proletariato contadino,quella "contaminazione" segreta e spesso inconsapevole che ha prodotto, nella pianura del Po, uno straordinario modello culturale tutto modulato sulla tolleranza, sulla curiosità e sulla *joie de vivre*.
... ma soprattutto la gente di qui: volti, corpi, sguardi, respiri di uomini e donne del 1975, che il cinema - meravigliosa macchina del tempo - scaraventa nel passato a simulare i gesti e le gesta dei loro padri e dei loro nonni: una follia mai anonima, che accoglie con disarmante naturalezza (altra formidabile "contaminazione") le *epifanie* delle grandi *star*: Bob De Niro, Gérard Depardieu, Francesca Bertini, Burt Lancaster, Donald Sutherland, Alida Valli, Sterling Hayden, Laura Betti, Romolo Valli, Stefania Sandrelli, Dominique Sanda…
Anche se il protagonista discreto e "implicito" di questo mirabile Fotoromanzo è, come sempre, il Cinema, le sue pratiche, i suoi macchinari, la sua artigianalità, le persone che lo fanno: tecnici, macchinisti, elettricisti, sarte e carpentieri, tutti impegnati - come i muratori, i marmisti e i manovali, che nel Medioevo costruivano le Cattedrali - all'edificazione del Grande Sogno Collettivo.
Tutto questo (questi diversi "mondi" convocati nella Bassa dall'evento-film) Angelo Novi ce lo racconta con amore e sapienza, con impareggiabile talento di narratore.
Il "fotografo di scena" è il mago che riesce a condensare nell'estrema sintesi di un'immagine fissa, di un battito di ciglia, il flusso della vita che scorre nelle immagini in movimento di una sequenza. È l'unico altro "autore" presente sul set, oltre al regista, nel senso che è l'unica altra figura della troupe a godere di un'autonomia e di una sovranità creativa illimitate. Ma, a differenza del regista, non è condizionato dalle prolissità e dai tempi morti della lavorazione e dell'allestimento. Anzi quei tempi morti sono spesso per lui momenti preziosi, nei quali cogliere il backstage della finzione, la fenomenologia del Sublime: lo sbadiglio di un attore, il sudore del macchinista, il *fou rire* di una parrucchiera... migliaia di immagini che,come le tessere di un mosaico, ci restituiscono l'arte e la vita.
Il *Novecento* di Angelo Novi è davvero un bellissimo film, forse il suo capolavoro.

Giuseppe Bertolucci

ANGELO NOVI E LA CINETECA DEL COMUNE DI BOLOGNA

È una storia da raccontare quella che riguarda la Cineteca e Angelo Novi.
Come molte vicende (che attraversano e poi determinano la formazione di Archivi o Collezioni pubbliche e private), anche questa è legata all'intelligenza del caso e al concatenarsi di relazioni fra persone interessate a dare soluzione a un problema. Poiché qui parliamo di negativi, positivi e diapositive, la soluzione è prima di tutto di natura conservativa, poi divulgativa, quindi di studio.
Fu Vittorio Boarini, nel 2001, a metterci in contatto con Paolo Gangi, giovane laureando di Roma, che a Bologna stava svolgendo il servizio civile presso la Biblioteca Universitaria. Paolo, amico di Simonetta Borsini Novi, ci parlò dell'urgenza di recuperare e salvaguardare tutto quanto, prodotto da Angelo Novi, si conservava a Collato Sabino, piccolo e arroccato paese in provincia di Rieti dove il fotografo aveva vissuto a lungo, prima di fare ritorno all'originaria Lanzo, in provincia di Como.
Simonetta, che con Angelo Novi condivise amore, figlie e lavoro, fu molto chiara: era necessario predisporre al più presto un'azione di recupero delle immagini a Collato, perché la casa (di pietra e legno) non era abitata da tempo, l'umidità aveva fatto il suo corso su pareti e cose, ma soprattutto nessuno aveva risposto alla volontà espressa anche dalle figlie di accogliere in donazione tutto quanto del fotografo rimaneva.
Arrivammo a Collato poco dopo la prima telefonata intercorsa con Simonetta. Era una giornata di sole ancora abbastanza fredda e, usciti dall'autostrada, cominciammo a inerpicarci su per l'Appennino, fino ad approdare ad un paesaggio fatto di montagne e di un orizzonte blu sconfinato che si perdeva a vista d'occhio nel cuore dell'Italia centrale. A un'ora da Roma, ci imbattemmo in un luogo magico, un posto da aquile reali - così com'era Novi. Fra le pietre e le stradine medievali di Collato e il suo castello, Angelo Novi fu molto amato (dai pochi giovani e dai vecchi che vi abitano), e ricambiò questo amore organizzando piccole mostre e scattando immagini del paese (anche immerso nella neve), successivamente stampate come cartoline e ancora oggi in circolazione.
Quando Simonetta Novi ci aprì la porta di casa, ci vennero incontro le immagini, così com'erano sopravvissute alla scomparsa di chi le aveva scattate, molto lontano da dove oggi si trovavano, per "archiviarle" poi nel piccolo spazio dove era uso stampare, accanto alla cucina. Con qualche cartone sistemammo e trascinammo dal colle alla strada tutto quello che Simonetta ci consegnò. Facemmo ritorno a Bologna a notte fonda, con il nostro prezioso carico.
Subito dopo, sempre con l'aiuto di Simonetta, abbiamo cercato di ordinare le fasi di un lavoro che non ha ancora avuto termine, che forse si concluderà fra qualche anno. Bisognava disinfestare i materiali, per via delle muffe, e lo abbiamo fatto nel 2001. Occorreva predisporre un intervento conservativo, esaminando i materiali uno a uno, stimando il numero e il formato delle stampe, dei negativi, dei diapositivi. Non abbiamo risolto ancora tutto, ma una parte del lavoro è stata fatta.

Ma si trattava soprattutto di ricostruire il lungo itinerario fotografico di Novi, fin dai suoi primi passi come fotografo, negli anni cinquanta. Ci mettevamo sulla pista dei suoi pensieri e dei suoi gesti, alcuni mancati. Novi stesso, infatti, avrebbe desiderato rimettere le mani sulle immagini rimaste nell'Agenzia Publifoto (oggi Olimpia) di Milano, lo raccontano Simonetta e le figlie.
Altri gesti era riuscito a realizzarli: insieme alla sua ultima assistente, aveva cercato di avviare un riordino della produzione per il cinema. Nel cinema, i suoi autori privilegiati, quelli con cui ha stabilito sodalizi più profondi e segreti, sono stati Pasolini e i Bertolucci (e oggi uno dei Bertolucci, Giuseppe, è presidente della Cineteca di Bologna). Novi aveva deciso di donare all'Archivio Pier Paolo Pasolini i negativi di quanto realizzato sui set del maestro. Nel gennaio 2002 Gian Luca Farinelli e io abbiamo selezionato a casa di Laura Betti, a Roma, i negativi delle immagini scattate sul set del film *Il Vangelo secondo Matteo*, splendidi, commoventi 6 x 6 che il fotografo Corrado Grazia di Roma avrebbe poi ristampato magistralmente (e in brevissimo tempo) per la Mostra che pochi giorni dopo avremmo allestito in Cineteca a Bologna.
Il tesoro fotografico di Angelo Novi è arrivato in Cineteca nel periodo avventuroso e problematico dei nostri multipli traslochi, e ha dovuto attraversare tre trasferimenti: da Collato a via Galliera, nella vecchia sede della Cineteca; da via Galliera a Via Riva di Reno, dov'è la sede attuale della nostra direzione e degli uffici; e infine da qui a via Azzo Gardino 65, luogo definitivo - da giugno 2003 - delle collezioni grafiche e fotografiche e della biblioteca di cinema.
Credo che questa nostra Cineteca, nuova e con spazi conservativi predisposti per fotografie e grafica, sarebbe piaciuta al grande Angelo, anche perché si trova ora in un luogo speciale, fra l'area dell'ex-porto (incredibile, ma vero: Bologna fino al 1935 ha avuto un porto) e l'ex-macello, ovvero in un "fronte del porto" che oggi diventa fronte delle immagini.
E Novi di "fronti" ne ha calcati tanti, in giro per il mondo, volando sempre altissimo e libero.

Angela Tromellini
Responsabile Archivio Fotografico Cineteca di Bologna

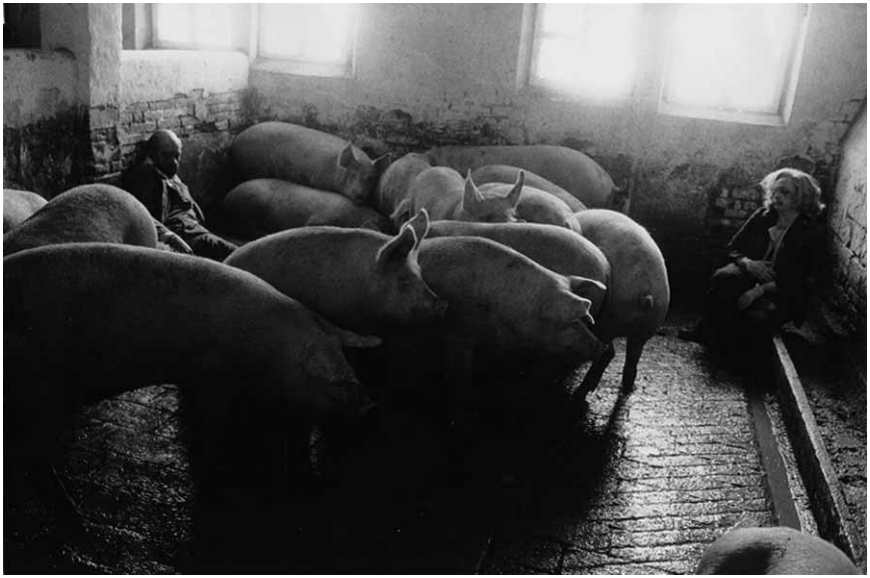
La Mostra fotografica *Il Novecento di Angelo Novi dalla Collezione di Bernardo Bertolucci, Bologna, Sala d'Ercole, Palazzo d'Accursio, Bologna, 30 giugno - 23 luglio, 2006*, a cura di Angela Tromellini, Margherita Cecchini e Anna Maria Materazzini, Archivio Fotografico Cineteca.
Si ringrazia per la colloborazione il Museo della Civiltà contadina di San Marino di Bentivoglio (Bologna), il Direttore Silvio Fronzoni e Francesco Fabbri
Scansioni di Denis Mema.
Passpartout, La Fototeca, Bologna. Montaggio immagini, Progetto "Alfabeto Fotografico di Bologna", Archivio Fotografico Cineteca.
Allestimento, Stefano Fini e Francesco Torlone
Stampe fotografiche digitali, Laboratorio F.Vecchi, Reggio Emilia
Stampa testi, Elios, Bologna

ANGELO NOVI - Nota biografica

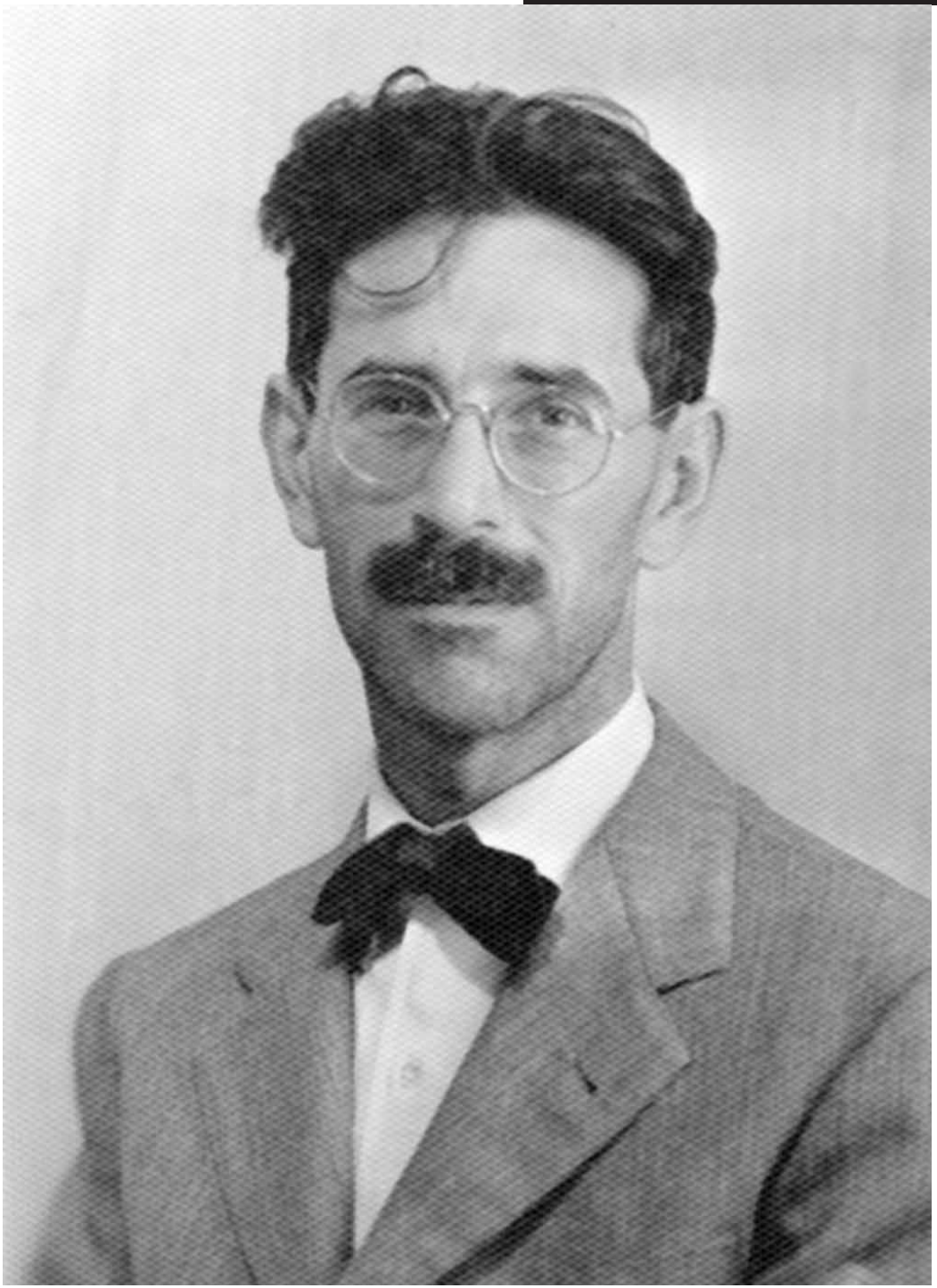
Angelo Novi nasce il 9 giugno 1930 a Lanzo D' Intelvi in provincia di Como. Figlio di un ingegnere, rimane orfano del padre a 13 anni. Trasferitosi con la madre ed il fratello maggiore a Milano, frequenta l'Accademia di Belle Arti di Brera, dov'è allievo di Domenico Cantatore. Si iscrive poi alla facoltà di Architettura che abbandona dopo un anno per dedicarsi alla fotografia. Nel 1952 inizia a collaborare come fotoreporter con l'agenzia Publifoto di Milano, per i settori della cronaca e del reportage. Attraverso Publifoto collabora con i giornali «Il Corriere padano», «La Notte» e infine, «Il Giorno», quotidiano per cui effettua reportage in Turchia, Siria, Libano, Iran, India. Nel 1956 è a Budapest durante i giorni della resistenza alle armate sovietiche. Nel 1958 conosce Simonetta Borsini che sposa l'anno successivo. La coppia si trasferisce a Roma, dove nasceranno le figlie Francesca (nel 1963) e Livia (1965). Qui Angelo passa dalla Publifoto alla Dufoto, agenzia fotografica per la quale svolge anche l'attività di fotografo di scena teatrale, in più occasioni, fra cui quelle offerte dai festival di Spoleto. La collaborazione successiva è con Studium, agenzia facente capo a Eleonora Corbi, sorella di Gianni («L'Espresso»), per cui effettua reportage di rilievo, tra cui uno sul viaggio del Papa in Israele (1964) e uno in Vietnam (1965). Nel frattempo Novi ha cominciato a documentare qualche set, per conto prima di Pierluigi (uno special su *Era notte a Roma* di Rossellini) e poi di Divo Cavicchioli (*Mamma Roma* di Pasolini). L'interesse per il cinema si fa preminente e, salvo qualche parentesi - tra il 1968 e il 1969 apre l'ufficio romano di «Vogue» - quella del fotografo di scena diventa la sua professione principale. Come fotografo di scena collabora con importanti registi italiani come Comencini, Zurlini, Bolognini, Lattuada e costruisce duraturi sodalizi con Pier Paolo Pasolini (di cui documenta anche *La ricotta*, *Il vangelo secondo Matteo*, *Uccellacci uccellini*, *Teorema*), Sergio Leone (*Il buono, il brutto, il cattivo*, *C'era una volta il West*, *Giù la testa*, *C'era una volta in America*) e Bernardo Bertolucci (*Il conformista*, *Ultimo tango a Parigi*, *Novecento*, *La tragedia di un uomo ridicolo*, *L'ultimo imperatore*, *Il tè nel deserto*, *Il piccolo Buddha*, *Io ballo da sola*). Nel suo curriculum anche diversi western all'italiana, in cui qualche volta appare come comparsa. Riconosciuto maestro della foto di scena, Angelo Novi muore a Lanzo d'Intelvi il 6 maggio del 1997.

Il Novecento di Angelo Novi dalla collezione
di Bernardo Bertolucci

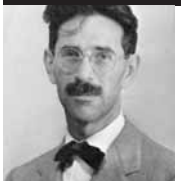
Dall'1 al 23 luglio
la mostra sarà aperta dalle ore 10 alle 19. Ingresso libero
Per tutto il periodo saranno proiettati in mostra i documentari *Il cinema secondo Bertolucci* di Gianni Amelio
e *ABCinema* di Giuseppe Bertolucci.



Le foto della sezione NovecentI appartengono alla mostra di Angelo Novi



di Bruno Falcetto



C'era già arrivato. Qui nel 2006 dove siamo noi, spinti, una volta tanto felicemente, a ragionare di lui da un dibattito culturale che ama troppo i calendari. A rileggerne i libri e a rivederne i film come avrebbe meritato da tempo e come invece poco è stato (fanno eccezione negli ultimi anni le fini riproposte di Salvatore Silvano Nigro): "Dirò di fatti ormai così remoti che, a volte, penso di averli sognati, o addirittura di immaginarli nel futuro; ma no, un disperato dolore mi avverte della realtà del passato, e le povere pietre grigie intorno alla mia casa, sparse tra i ciuffi dei capperi e contro gli spruzzi della mareggiata, mi ricordano di essere state calde dello stesso sole che tanto rallegrava chi ho amato. Era il settembre 2006, mese che l'Impero del Nord aveva proclamato interamente festivo per celebrare il ventennale della sua fondazione e della cosiddetta Grande Vittoria.

Sono nato nel 1949, avevo dunque 57 anni. Vivevo da eremita in questa casa del Gròppolo, dove tornai dopo gli sciagurati avvenimenti che narrerò, e dove, sempre da eremita, mi trovo a vivere ancora oggi, 17 febbraio 2021, giorno del mio settantaduesimo compleanno. La casa era stata mia prima della guerra atomica: nell'86, alla fondazione dell'Impero, con l'abolizione di tutte le proprietà private, naturalmente mi era stata tolta, ma poco dopo restituita o, più precisamente, concessa in uso vitalizio per premiarmi del lavoro di propaganda che avevo svolto in TV durante la guerra." Da questo passo legato alla preistoria dello *Smeraldo* è come se Soldati occhieggiasse ironico, divertito di aver narrato lui per primo l'anno del proprio centenario. E *Lo smeraldo* si lascia leggere bene sullo sfondo dell'immaginario e della letteratura di questo 2006. Racconta di un mondo tagliato in due da una serie di esplosioni atomiche, spartito a mezzo da una Linea che separa il Nord militare-burocratico-tecnologico degli Stati Uniti Socialisti di America Europa Asia da una Confederazione del Sud di paesi in via di sviluppo a egemonia araba, non meno autoritaria nella sostanza, diversa soltanto nello stile del comando, estetizzante e barbarico. Romanzo di anticipazione in forma di visione, viaggio nel futuro compiuto dentro un sogno, storia di vidéfoni, atomiche ed eligett ma pure di litomanzia, reminescenze e divinazioni, *Lo smeraldo* usa un modello narrativo che contamina i generi, zigzagante fra alto e basso senza cerebralismi e senza cedimenti corrivi, tutt'altro che corpo estraneo in un presente letterario di molteplicità di maniere, *mélanges* strutturali e avvicinamento di livelli. Il rimpianto, tante volte ripetuto, di non aver potuto diventare uno "scrittore italiano di lingua inglese", suggerisce poi l'immagine di un autore precocemente consapevole di uno scenario letterario mondializzato.

Il libro si presta anche a essere letto come catalogo di temi e procedimenti soldatiani. "Ero me stesso e (...) stavo sognando di essere un altro": il narratore protagonista vive, nel futuro in cui si trova proiettato, una condizione di ingresso parziale nei panni altrui, di spossessamento da sé e potenziamento dell'io, davvero emblematica dell'idea di scrittura di Soldati. Il modo in cui viene declinato il sogno-visione propone una grande metafora dello scrivere (e del leggere), consente un discorso metaletterario senza ostentazioni. Oggetto sghembo e cangiante, fatto di parti tra loro dissimili giocate su ritmi alterni, e cucito da un protagonista-narratore in trasformazione, *Lo smeraldo* è testimonianza suggestiva della seconda maniera delle architetture narrative soldatiane: alla linearità geometricamente scandita della *Confessione*, alla limpidezza resa inquieta e sfumata dal lavoro sui tempi e sulle voci del *Vero Silvestri* o delle storie del Commendatore, si accostano gli intrecci più corposi e irregolari di romanzi lunghi e folti come *Lettere da Capri*, *La busta arancione*, *Lo smeraldo* appunto, o di un romanzo breve genialmente misto come *La verità sul caso Motta*, in cui si incontrano e scontrano effetti di simmetria e scarti, distorsioni, cambi di passo (che senza parere corrodono dall'interno l'idea del romanzo "ben fatto"). Seconda maniera meno controllata, certo, ma di alta suggestione.

"Un così naturale inventore di storie e di personaggi" ha detto di lui benissimo Attilio Bertolucci. In effetti Soldati è un formidabile costruttore di figure, modellate con i corpi e le parole, tracciate con scioltezza esatta, limpide e sensuali: colte in un gesto o fermate in un dettaglio (quante mani e, poi, il reticolo della pelle sui gomiti di Jeannette nella *Confessione* o le gambe di Pierina nella *Busta arancione*). Personaggi inseguiti, contemplati e analizzati - esplorati - nei loro giochi di maschere, spesso indossate in discorsi-racconti. C'era già arrivato, ma senza perdersi, senza smemorarsi. La sua biografia, tesa fra il 1906 e il 1999 a lambire gli estremi del secolo, sembra alludere al divenire accelerato del Novecento, invita a orientare l'attenzione sui tratti innovativi della sua attività culturale, sull'originalità della sua plurima fisionomia intellettuale. Dice di una transizione verso la piena modernità vissuta per molti versi in anticipo ma senza precipitazioni, senza nessuna mitologia del moderno, con un occhio - come è stato detto più volte - all'indietro. Con una scrittura che, nei tanti momenti migliori, ha il senso delle storie e allo stesso tempo il senso dello stile, sa parlare alle cameriere e ai critici. Di una scrittura nata ai piani nobili dei Proust e Baudelaire cercati nel sogno (un altro) del giovanile racconto *Laurea in lettere*, ma altrettanto maturata nella palestra del giornalista: "Mario Soldati. Collaboratore di Il Lavoro e La gazzetta del popolo", come recitava il suo biglietto da visita anni trenta.

L'omaggio del Festival a Mario Soldati non termina con la rassegna a lui dedicata o coi documenti televisivi che ospiteremo nella sezione documentari; si terranno infatti diversi momenti di incontro/dibattito che diverranno anche occasione di approfondimento attorno alla riscoperta a tuttotondo (letterato, regista e uomo televisivo) del grande autore piemontese. Il grande omaggio che il Festival dedica allo scrittore/cineasta piemontese avrà il suo sviluppo di confronto e di studio in alcuni incontri che coinvolgeranno tanti grandi protagonisti della letteratura e del cinema italiano che non hanno voluto mancare di testimoniare la loro passione verso Soldati.
Bruno Falcetto, Adriano Aprà, Salvatore Nigro, Domenico Scarpa, Emiliano Morreale, Carlo Lizzani, Tatti Sanguineti, Luca Malavasi e Goffredo Fofi sono solo alcuni dei nomi che mercoledì 28 giugno interverranno e contribuiranno ai dibattiti lungo tutta la giornata. (n.d.r.)

Proprio perché non ero in buona fede, mi sforzavo di agire in buona fede. Un uomo che crede nel cinema può permettersi (tanto, ci crede) qualunque errore, qualunque distrazione, qualunque sciattezza. Io no, non ci credevo, e quindi lo facevo con molta passione. Proprio perché la partenza non era onesta.

1.

1939. All'uscita di *Dora Nelson* Cesare Zavattini, amico-nemico di Soldati, scrive una stroncatura piena di riconoscimenti e di stima: "Se la regia di *Dora Nelson* non fosse di Mario Soldati*",* iniziava, "potrei allineare molte lodi per questo film." E in effetti allinea lodi, traccia un lusinghiero profilo dell'autore come letterato (tanto da confessare che la sua collaborazione con Camerini gli era parsa quasi una "diserzione") e condensa il suo disappunto in una frase in corsivo: " No, Mario Soldati non mi picchia, comprende benissimo quando voglio riassumere il mio parere così*:* in *Dora Nelson* non c'è Soldati". Aggiunge che questo non sarebbe un problema nel cinema americano, dominato da un'idea di regista diversa dalla nostra, e finisce con un auspicio: "deve ricordarsi che avrà vinto la battaglia quando applaudiremo un suo film come potremmo applaudire un suo racconto. Il cinema italiano ha bisogno di individualità, e il successo non deve confondere le idee, soprattutto a uomini del valore di Mario Soldati."

La recensione solleva subito quello che diventerà l'imbarazzato leitmotiv della critica: Soldati scrittore di valore è in vacanza al cinema, vi si muove con esibito cinismo, senza preoccuparsi di portare avanti un unico discorso nei film e nei libri; di più: senza preoccuparsi di mostrare, nel proprio lavoro di regista, una presenza autoriale "forte", un percorso tematico definito.

In effetti Soldati costringe anche il critico a una scissione, lo fa desistere subito dall'impresa di far scorrere sullo stesso piano cinema e letteratura. E poiché invece la lettura umanistica e "culturale" del cinema italiano è rimasta nei decenni sempre dominante, questo disappunto ha portato negli anni a una sostanziale svalutazione dell'opera cinematografica di Soldati (che in effetti, se esaminata con gli stessi criteri della sua narrativa, è inesplicabile e sconcertante) e addirittura ha finito a volte col retroagire sulla sua opera letteraria, gettandovi ombre inquietanti, come se il "mestierante" rivelato dal cinema avesse definitivamente mostrato una corrività che era già anche del narratore. "È migliore il letterato, dicevano ossessivamente i cinematografari; si sente il cinematografaro, dicevano compuntamente i letterati."

Il giudizio verrà sintetizzato con amarezza (ma solo nel momento in cui lo si potrà ribaltare, con *La provinciale*, che riporterà Soldati regista all'attenzione di molta critica) da Attilio Bertolucci: "Non dovremo più, parlando di lui, dire: 'è uno dei migliori narratori e, con un sospiro, dei peggiori registi italiani'". Ma se il cinismo di Soldati scrittore è in fondo lo stesso di Soldati regista (e sono numerosi i titoli "alimentari" sia tra i suoi libri che tra i film), mentre si va a una rilettura auspicabile dell'opera narrativa di Soldati è da riconsiderare anche il valore di Soldati regista, sia nell'equilibrio con la sua opera complessiva, sia rispetto al cinema italiano in quei vent'anni che l'hanno visto in attività. Come è facile da immaginare per un regista che ama nascondersi dietro maschere (quando non assumere contemporaneamente, per metodico vezzo, posizioni opposte), il gusto del cinema e il senso della sua importanza hanno per Soldati un peso molto maggiore di quanto lui stesso abbia riconosciuto. E, come vedremo, ciò apparirà evidente proprio quando lo scrittore smetterà di essere anche regista, quando finirà la concorrenza tra le due anime, e nella sua attività letteraria (dai romanzi agli elzeviri) recupererà, come un mondo pulsante di vita, il mondo del cinema.

2.

In una tarda intervista, Soldati si lascerà sfuggire:

"Come scrittore, ho sempre sfruttato la mia esperienza di regista. Per me l'esperienza delle esperienze, quella che posso definire decisiva e incisiva è stata il cinema, e non la letteratura. I miei romanzi, lo posso riconoscere, sono già dei film bell'e fatti. In essi, la macchina da presa (non farebbe, ndr) che completare e illustrare l'opera dello scrittore".

E come vedremo più avanti, la narrativa di Soldati è, nei suoi esordi più "modernisti" e "impressionistici" (*America primo amore* e *24 ore in uno studio cinematografico*, anzitutto) tra le più evidentemente debitrici al cinema nel panorama italiano dei primi decenni del secolo.

Se il cinema manterrà sempre una enorme importanza per Soldati come "deposito di storie" e metafora del mondo, anche per la costruzione del punto di vista lo sguardo del cinematografo gli sarà essenziale. Anche quando si farà via via più "classico", lo stile di Soldati scrittore manterrà un gusto preciso nella costruzione delle storie con elementi visivi, a partire spesso da vivide scene iniziali che rimangono poi magari misteriose e da dipanare con la narrazione. Quasi, verrebbe da dire, una applicazione letteraria del metodo così caro a Ignazio di Loyola e ai gesuiti, della composizione del luogo in cui l'immaginazione prepara alla preghiera, di cui Soldati stesso ci ha lasciato una descrizione. Un metodo che è anche alla radice della passione onomastica e toponomastica di Soldati, il suo bisogno di ambientare in luoghi precisamente definiti con personaggi presi dalla vita reale, la sua cura nella scelta dei nomi, il suo amore per le mappe e per la precisa visualizzazione dei luoghi.

E con molti narratori "cinematografici" Soldati condividerà l'amaro contrappasso di vedersi stranamente negati degli adattamenti cinematografici alla propria altezza - con una eccezione, come vedremo: *La giacca verde* di Franco Giraldi.

Dunque il cinema non fu per Mario Soldati occupazione occasionale e secondaria. Lo scrittore se lo trascinò dietro per tutta la vita, continuò a viverne e parlarne anche decenni dopo che aveva smesso di farlo. Nelle pieghe di questo libro (e in particolare nell'ultima sezione, quella sul "cinema dopo il cinema") seguiremo spesso l'importanza costante, ossessiva di Soldati per il mondo del cinema come "precipitato" della vita, riassunto e riserva di "casi" da osservare, sfiorare, gustare.

La disinvoltura, l'understatement, il cinismo perfino con cui Soldati si dà al cinema ha un risvolto più sottile, e si potrebbe dire (conoscendo i camuffamenti e gli sdoppiamenti dello scrittore e personaggio-Soldati) sadomasochistico. Soldati si sdoppia e si cala in

pieno nel ruolo, accettando tutto e quasi negandosi programmaticamente come "autore", con l'assumere maschere e filoni l'uno sull'altro. Anche produttivamente, è pronto ad ogni avventura: dopo aver conosciuto la Cines e la Lux, alternerà la collaborazione con grossi produttori come Ponti, De Laurentiis o la Titanus, ad esperienze più incerte o esplicitamente "basse" come quelle di Nicolò Theodoli o Felice Zappulla. Una vera e propria oscillazione tra la "serie A" e la "serie B" italiana, insomma, anche dal punto di vista economico-produttivo.
Per un certo periodo è stata la nozione di "calligrafismo" a incasellare il cinema di Soldati, e in fondo questa è rimasta la descrizione dominante del suo cinema: adattamenti letterari realizzati con fine gusto figurativo, richiami pittorici, cura dei dettagli e della ricostruzione. L'estraneità di Soldati al neorealismo consoliderà questo stereotipo: nei mesi in cui Rossellini è in strada a girare *Roma città aperta*, Soldati ricostruisce in studio e scova degli angoli della Roma umbertina la Torino 1860, per ambientarvi l'elegia piccolo-borghese di *Le miserie del signor Travet*, adattamento di un classico del teatro piemontese dell'Ottocento.
Dopo il periodo "calligrafico" (quello in cui la sua fisionomia autoriale è più incasellata e benvoluta dagli storici del cinema) Soldati si fa sempre più sfuggente, pendolare tra un cinema "alto" sempre in termini un po' vecchiotti e rese complete al cinema commerciale. Eppure, è proprio nella fase di più accentuata schizofrenia che il suo percorso si fa più coerente; è nella poliedricità esibita che egli svela davvero se stesso. Narratore e mettitore in scena "all'americana", egli è (come vedremo) scarsamente comprensibile nei termini della figura tradizionale europea e italiana dell' "autore". Il suo cinema dal '45 in poi è quello di un "piccolo maestro dei generi", uno dei pochi a frequentare i generi con perfetta consapevolezza eppure senza snobismi. Volendo, si potrebbe anche tentare un minimo di periodizzazione dell'attività del regista: la fase "letteraria" (i quattro Fogazzaro con in mezzo Balzac e Bersezio), la parentesi "neorealista" (*Fuga in Francia* e l'ibrido anglo-napoletano *Quel bandito sono io!)*, la fase "rivistaiola" (*Botta e risposta* e i tre film con Walter Chiari), la "trilogia dei pirati", i tre confronti con la letteratura "alta" (Greene, Moravia e Pirandello) e la fase dei *remakes* a colori (*La donna del fiume* ovvero *Riso amaro*; *Era di venerdì 17* ovvero *Quattro passi tra le nuvole*, *Policarpo* ovvero... *Travet*). L'impressione però è che in questo modo si complichino le cose più di quanto non le si semplifichino (un "periodo" ogni tre film non è più un periodo...). E si dovrebbe poi fare i conti con l'ulteriore suddivisione di un autore che continua a fare il romanziere, il regista (e, non dimentichiamolo, il puntuale elzevirista osservatore del costume) oscillando tra una iper-soggettivazione, una moltiplicazione degli io e un nascondimento dietro la figura dell'artigiano.
Insomma, la figura di Mario Soldati è una di quelle che più in Italia mettono in crisi la nozione di autore, a meno di non isolarne alcuni aspetti e analizzarli separatamente. Guardando i suoi film, leggendo i suoi libri, l' "aria di famiglia" rimane, ma non è così importante, e non bastano i film da soli (né forse i libri) a darne conto. Se si dovesse cercare uno spirito comune a romanzi e film, lo dovremmo cercare in una attitudine che spesso Soldati esplicita nei suoi romanzi, ma mai esplicitamente nei film, e che comunque più spesso sembra stare prima, presiedere alla stessa concezione soldatiana della creazione artistica e del suo posto nel flusso della vita: un gusto dell'avventura in un senso profondo e complesso.

3.
Guido Fink ha sostenuto, in maniera quasi provocatoria, che "non esiste assolutamente opposizione fra cinema e letteratura in Soldati, fra una serie di film girati con la mano sinistra e una letteratura che di quei film si vergogna, li ignora e li minimizza." **Q**uesta tesi minoritaria non è però peregrina; gli intrecci tra cinema e letteratura saranno spesso continui, e la frequentazione con uno dei due campi può illuminare la comprensione dell'altro.
Con disillusione Soldati ha colto l'essenza del cinema e il suo ruolo nella modernità assai meglio di molti suoi colleghi più "umanisti"; la sua scelta è stata quella di accentuare i poli della proprio attività e di scindersi esplicitamente in "illustratore" ottocentesco e in "produttore" novecentesco. Ma le cose poi si complicano se vediamo l'opposizione fondamentale tra lo scrittore e il regista. Soldati è un formidabile inventore di intrecci letterari, anzi proprio di meccanismi narrativi, nutriti di colpi di scena e condotti con ritmo trascinante e maestria nella suspence. D'altro canto, invece, come regista pare non amare il racconto. "A me viene in mente, una volta al giorno, da quando sono vivo, una novella: mi vengono in mente 365 novelle l'anno. Ma non mi viene in mente nessun soggetto per film." A differenza del suo maestro Camerini, che nei film (e proprio soprattutto in quelli sceneggiati da Soldati) ha come massimo talento la precisione del ritmo, la musicalità degli incastri, Soldati tende alla divagazione, spesso non si cura del ritmo (sembra che i suoi film abbiamo bisogno di una seconda ripassata al montaggio, è stato detto). Come lui stesso ammetterà, "il mio è, principalmente, un cinema immobile." Il suo momento creativo non è né la scrittura della sceneggiatura né il montaggio ma proprio il momento delle riprese, dei sopralluoghi, il contatto con gli attori e le maestranze. Il "calligrafismo" di Soldati, il suo negarsi come narratore al cinema, nascondono forse anche un'idea personale del cinema, o quantomeno la precisa intuizione di una irriducibile differenza di materia tra le due arti, il fatto che il cinema ha un rapporto più sottile, pirandelliano diremmo, con i propri materiali e con la realtà. Donde il bisogno di esorcizzarlo, distaccandosene attraverso il diaframma letterario (meglio, illustrativo) e figurativo: "Mentre quando scrivo, anche quando scrivo una cosa moderna, io distacco l'aggettivo, non avevo la forza di staccare, con l'inquadratura, la cosa. Può darsi che sia questo. Il costume mi allontanava, mi aiutava ad allontanare questa maledetta realtà inerte che è procurata dalla fotografia, da quei corpi veri, e trattarli invece non come esseri umani, ma come fantasmi, come parole, come segni e non come oggetti. Un drappeggio, un costume, ecco che diventa un po' un segno."
Ecco perché, nel tempo, dopo aver smesso i panni del regista, Soldati continuerà ad essere ossessionato dal cinema, e continuerà a raffigurarsi e raccontarsi come regista, senza cinema.

di Emiliano Morreale

L'America non è soltanto una parte del mondo. L'America è uno stato d'animo, una passione. E qualunque europeo può, da un momento all'altro, ammalarsi d'America, ribellarsi all'Europa, e diventare americano.
L'America di Soldati non ha niente a che vedere con gli Stati Uniti di oggi, e forse neppure con quelli di allora. L'America di Soldati è un desiderio, una metafora del desiderio. È l'attesa infinita che un ragazzo pieno d'intelligenza ha del futuro. (…) Lo stesso vale per il cinema. Il cinema è stato vissuto da Soldati come una metafora, non come una realtà. Soldati non ama il cinema. E il fatto che una nube di desideri indistinti e imprecisi abbia preso corpo, un giorno, in un luogo, in un viaggio, in un mezzo espressivo, ha dato all'America e al cinema, nella vita di Soldati, un'importanza al tempo stesso decisiva e equivoca. Questi due desideri, queste grandi metafore del desiderio, si comportano da rimpianti.

Soldati parte per l'America sotto il fascismo trionfante, all'indomani della firma dei Patti Lateranensi. È la più spettacolare, ma né la prima né l'ultima, delle sue fughe.
"Il mio viaggio in America è stato, nel 1929, un tentativo di emigrazione. Io ero partito per l'America con l'intenzione di restarci, di ottenere la cittadinanza,insomma di diventare americano a tutti gli effetti. Lionello Venturi, col quale mi ero laureato nel '27 in Storia dell'arte, mi aveva suggerito di andare negli Stati Uniti, e mi aveva fatto ottenere una borsa di studio alla Columbia University, a New York. Non vedevo l'ora di partire, di lasciare, forse per sempre, l'Italia."
Mentre è in viaggio sull'oceano, la nave di bordo annuncia il crollo di Wall Street. È il venerdì nero della borsa, l'inizio della Grande Depressione.
Nei due anni in cui vive a New York, Soldati compie una sorta di iniziazione modernista che è anche una vaccinazione. Sperimentando in vivo, prima di ogni altro letterato coetaneo, la condizione di spaesamento e solitudine dell'intellettuale metropolitano, anche quando assumerà pose di narratore ottocentesco non saprà disfarsi di questa perdita di innocenza. È nel viaggio in America che Garboli colloca la scissione primaria, la divisione tra i due io, ottocentesco e novecentesco, narratore e personaggio, della scrittura di Soldati. Certo è che la scrittura, nel diario rielaborato in Italia a quattro anni di distanza, è quantomai ondivaga. A tratti, *America primo amore* ha la cristallina pacatezza e l'ironia della tradizionale prosa di viaggio, dell'elzeviro, pronto a riportare le novità a termini di paragone domestici e familiari, alla Cecchi; ma improvvisamente la sua prosa si contrae e si fa parente degli scrittori statunitensi coevi, fin quasi a certe impossibili arditezze di Faulkner e soprattutto Dos Passos. L'io narrante da viaggiatore curioso viene risucchiato nel modo visto e vissuto, e si immerge completamente in una sensibilità del tutto nuova.
"New York New York. Brooklyn Brooklyn. Nessuno dei miei amici è capace di immaginarsi questa stanza, questa ragazza. Nessuno al mondo sa precisamente dove sono io ora. Potrei non tornare più. Potrei morire. Il piccolo salotto comune, uno degli infiniti salotti di Brooklyn; la piccola bionda comune, una delle infinite bionde d'America: mi avevano accolto dalla mia adolescenza oppressa e ribelle. E ora mi avrebbero difeso contro il ritorno. Mi avrebbero nascosto ai ricordi. Gli stranieri capelli biondi ora mi carezzavano, mi avviluppavano la faccia. Mi pareva di non esistere più che per sentirmi diverso". Intanto i primi capitoli del diario sono costruiti con una curiosa alternanza. Non a caso intitolata *Arrivi*, la prima sezione di *America primo amore* parte con il primo apparire di New York, poi torna in flash-back sul piroscafo qualche istante prima dello sbarco (*Voci americane*), indi compie una pausa di riflessione (*Recitativo obbligato*), traccia con pochi tratti potentissimi una visione d'assieme (*Cartolina di New York*), torna ancora sulla nave per ascoltare un triste destino di fallito (*Il baritono di Boston*), infine anticipa l'incontro, decisivo, con una famiglia tristissima di italo-americani, come evocando un proprio inquietante futuro (irrealizzato) di cittadino degli Stati Uniti. Come ha notato Nigro, è un evidente modello musicale a presiedere alla composizione delle parti del libro. Ma soprattutto, questo sballottamento iniziale, questa lunga parte sospesa tra terra e mare contiene la radice del libro, e la chiave di ciò che l'America significherà sempre nell'esperienza di Soldati: la libertà come fuga e oscillazione tra peccato e palingenesi, come invisibilità da fantasma. Sguattero, rapinato, povero, da europeo solo Soldati assapora fino in fondo la solitudine americana, sia quella metropolitana sia quella della sconfinata provincia. Nel fuggire verso la patria della libertà, ne coglie il rovescio vertiginoso: "dimenticavo il mio paese, la mia casa, i miei amici lontani; mi scioglievo dal passato più sacro. E nella profanazione godevo come in un bagno taumaturgico.Mi sentivo libero, leggero. Mi ripetevo che la lontananza e il contatto esotico mi avevano senz'altro mondato da tutti i pregiudizi e le influenze dell'educazione e della famiglia e restituito, novella Eloisa, ai miei puri istinti.
(...) Durante il mio primo soggiorno americano, credevo che fosse possibile evadere: cambiare di patria, di religione, di ricordi e di rimorsi. E vissi più di un anno nella morbosa persuasione di esserci riuscito. Il primo amore e il primo viaggio son malattie che si somigliano".
Lo ripeterà decenni dopo: "chiunque sbarcasse allora a New York (...) assorbiva immediatamente dall'aria e dalle pietre che vedeva una forza mistica e...disperata, sì, disperata, un fanatismo simile a quello dei primi Pilgrim Fathers". L'immagine di Soldati si attiva in luoghi hopperiani: perché Soldati maturerà sì una specie di coazione a sviluppare trame narrative dall'osservazione dei luoghi (l'esempio più evidente è *La casa del perché*, in cui Soldati si interroga su una casa di campagna con su un enorme punto interrogativo), ma a patto che essi portino precisamente le tracce dell'essere umano. I luoghi asettici delle città americane invece non attivano narrazioni, fanno rimanere a livello della descrizione ipnotizzata.
"La vera angoscia del corridoi d'albergo americano è (...) il silenzio, la strettezza, la lunghezza. La serie apparentemente infinita degli usci metallici e convessi. L'esattezza geometrica della

costruzione.
Poiché ci troviamo davvero in una costruzione razionale. In una realtà esclusivamente logica. Tra mura che non hanno più nulla di inconscio. Ma hanno il carattere diabolico della logica astratta, della Conoscenza Assoluta.
(...) La vera angoscia del corridoio d'albergo americano è la paura del diavolo."
Con la quale entriamo rapidamente nella nostra camera e ci chiudiamo a chiave.
È lo stesso motivo per cui il cinema italiano, per motivi anzitutto sociologici e quasi antropologici, non può essere all'altezza di quello americano. Soldati, più di ogni altro scrittore del suo tempo, ha fornito indicazioni acute sulla differenza tra il cinema americano e quello italiano, o meglio tra i loro pubblici. Egli svolge un'analisi comparata delle reazioni del pubblico americano davanti ad alcuni film assai diversi (*Dracula, Se avessi un milione, Scarface, Nessun uomo le appartiene*). Nessuno di questi, scrive Soldati, potrebbe contare su un patto così efficace col pubblico. "La nostra vita non è così avventurosa; ma neppure così squallida. È più ferma, più civile, più umana. Ci procuriamo il nostro cinematografo senza spesa, e senza trucco, a guardare dalla finestra del cortile. L'America non ha cortili.
Le atmosfere gotiche, i milionari mattacchioni, i lunghi baci dei melodrammi sono perfettamente credibili se visti in una sala americana, come non lo sarebbero in Italia. C'è una enorme differenza tra l'ingenuo pubblico del cinema (per Soldati, istintivamente, l'idealtipo dello spettatore è femminile) in America e in Italia.
Certo, anche da noi: la commessa della Rinascente, la sartina del Tortonese e la signorina di buona famiglia pensano ogni tanto a Clark Gable. Ma un po' come le damigelle nel '500 avranno pensato, levando gli occhi dal grosso libro nel silenzio del soleggiato pomeriggio, da Rinaldo a Montalbano, a Ruggero, a Medoro, a Dardinello. (...)
Ma la giovinetta americana sussulta. Avida segue le molli mosse e i duri sguardi del seducente gangster. Rabbrividisce con la prima attrice, desiderando e temendo con lei il momento in cui, vittima, sarà ghermita dalle braccia di lui, lungamente baciata.
Il carattere "temperato" della società italiana rende molto meno centrale il ruolo sociale, collettivo del cinema. Solo in una società sufficientemente atomizzata e alienata il cinema raggiunge il suo splendore, quando si è sospesi tra la noia quotidiana, la solitudine e la possibilità di scoppi improvvisi di follia individuale e collettiva. Nel lungo torpido tedio che precede questa improvvisa follia, il cinematografo affascina, eccita, prepara alla follia. E talvolta, inversamente, chi sa che non basti a risolverla: a placarla. Si pensi al teatro elisabettiano. Tale attività, ora morbosa e ora salutare, è forse il segreto dell'industria cinematografica americana.
Tutto questo ha reso il cinema americano una forma d'espressione nuova, anti-intellettualistica e peculiarmente autoctona. Soldati, con grande acutezza e argomentazioni modernissime, non ha alcun dubbio nel preferire il cinema americano ai film d'arte europei, e senza alcuno snobismo.
In America, la passione costante e diffusa del cinema ha creato, nel pubblico e nei produttori, un vero e proprio gusto artistico. Gusto sicuro, definito, con le sue regole, i suoi schemi, le sue convenzioni, i suoi luoghi topici.(...)
Questo gusto del cinematografo non esiste in Europa. E quasi tutti i film europei fino a oggi sono noiosi (...). Anzi, non sono film. Ma operette e teatro in pellicola, o tentativi isolati e intellettuali. A fondo pittorico: vedi Sternberg e Pabst. A fondo letterario: vedi René Clair. Con episodi, accenti, quadri bellissimi, ma non essenzialmente cinematografici. Come certi libri moderni che invano si dicon romanzi e tuttavia hanno frammenti descrittivi, lirici, psicologici di prim'ordine."
I film americani, invece, "non di firma ma di forma", non rivelano personalità. E cioè non sono opere d'arte. Ma opere di gusto. Opere che sorgono dalla collettività, dalla collaborazione e vorrei dire dall'artigianato. Tutt'altro che prive di parziali bellezze, queste pellicole, prese in blocco, caratterizzano la produzione americana molto meglio dei film famosi, dei cosiddetti "colossi". I pregi dei film americani sono essenzialmente di costruzione. Soldati nel guardare alla forma del film, la legge quasi su base più musicale che narrativa. Ma, vedremo, la costruzione del film non è affatto solo la sua forma, la sua tecnica, ma l'unione consonante tra essa e i misteriosi echi del pubblico e della società, della cultura.
Sono film sciocchi. Ma sceneggiati con astuzia, montati con sicuro senso musicale. Per esempio: non manca mai il momento in cui la situazione, a poco a poco condotta a un estremo patetico e pericoloso, improvvisamente si capovolge e precipita alla chiusa con una di quelle insperate conversioni di fronte, con uno di quei ritorni entusiasmanti e trionfali che sono propri, nel quarto tempo

di una sinfonia, dopo la sottile agonia della cadenza, della ripresa dell'allegro iniziale. Questo, senza rapporto col valore artistico della recitazione, del soggetto, della fotografia. É solo il piacevole solletico del montaggio. La musicalità del congegno cinematografico. Come esempio, Soldati sceglie un film assolutamente "medio", *By Whose Hand*, di un regista senza infamia e senza lode come W. S. Van Dyke, un perfetto impiegato degli studios. Un thriller che si svolge quasi tutto sul treno, in una notte, con perfetta musicalità ("con l'angoscia di certi improvvisi rallentando e silenziose corone, nell'imminenza di ogni nuovo delitto"). La tesi di Soldati è semplice e geniale, da vero precursore e superatore dell'auteurisme: i film hollywoodiani brillano per il loro contenuto e non per la loro mera spettacolarità; ma questo contenuto può esprimersi solo in maniera inconscia, attraverso il mero funzionamento della macchina-cinema: "*By Whose Hand* smaschera il puritanesimo degli States con più coraggio di Sinclair Lewis. Eppure, se gli scenaristi, il direttore, gli attori di *By Whose Hand* mi sentissero, stupirebbero. Come gli ingegneri e gli operai che hanno costruito una locomotiva, se qualcuno dicesse loro che quella locomotiva con le sue bielle, le sue ruote, i suoi cupi e lucenti ingranaggi esprime l'anima moderna. La poesia di queste opere è quasi un prestito, una ipotesi dello spettatore".

Ma appunto nella vita della metropoli, nell'alienazione della modernità Soldati inserisce il cinema, in parte sintomo, in parte causa, in parte rimedio omeopatico. Il brano di *By Whose Hand* in cui i commessi viaggiatori in treno aspettano il sonno che non viene rivela a Soldati il ritmo e il senso dell'America: la *precarietà* dell'individuo moderno privo dei legami della comunità ristretta della provincia o del quartiere.

"Tornato in patria, avvertii questa interpretazione in certe pagine del Lawrence e della Dodge; la incontrai più forte nei romanzi di Faulkner; ma la ritrovai piena, vigorosa, documentaria, anche in quei cinquanta metri di *By Whose Hand*". Se come scrittore Soldati frequenterà negli anni le forme narrative più tradizionali, come regista il suo percorso apparirà sempre più "americano", anche se non potrà essere fedele (quasi controvoglia, diremmo) a quel modello di autore-macchina ammirato negli Usa. Non a caso, sarà cercato immediatamente da Hollywood nel dopoguerra: nel periodo in cui varie dive italiane tentano la strada degli USA, Selznick tenterà di metterlo sotto contratto, unico tra tutti i registi italiani. Nella stagione della Hollywood sul Tevere, poi, Soldati sarà un fiancheggiatore dei kolossal, anzitutto come co-regista a tutti gli effetti del *Guerra e pace* di Vidor, poi come regista della seconda unità per le scene di massa di *Ben Hur* e infine collaboratore ai dialoghi della *Bibbia* di Huston. Soldati, con la sua umile e un po' cinica disponibilità, da direttore d'orchestra della *Giacca verde*, accetterà di buon grado. Ha ragione Tatti Sanguineti quando accosta brevemente Soldati a un regista apparentemente da lui lontanissimo come Riccardo Freda, definendoli "i due uomini di cinema più capaci, più svelti e più americani che transitarono a via Po (sede della Lux Film, ndr.)" Il paragone tra i due è illuminante sia per le somiglianze che per le differenze. Entrambi fieramente ostili al neorealismo, amanti del cinema in costume e del recupero del feuilleton ottocentesco, entrambi magistrali registi d'azione; ma Soldati "dannato" da quel suo inizio calligrafico che lo rendeva imbarazzante come regista di genere (è probabile che, se non avesse girato *Piccolo mondo antico* e *Malombra*, Soldati sarebbe stato recuperato più agilmente come regista di genere nel suo periodo successivo). È innegabile comunque in Soldati un certo distacco ironico dalla materia che gli impedirà di attraversare il "genere" fino in fondo, e quindi di aggiornarsi con i generi successivi, quelli più concorrenziali con Hollywood, e suoi figli de-generi: il peplum, l'horror, lo spaghetti western, il thriller. Quando il cinema italiano diventa imitatore e scompaginatore dei generi americani, Soldati sceglie di farsi da parte. Del resto, diversamente da Freda, i suoi "generi" erano rimasti europei (il film di comici, il film in costume ma mai, curiosamente, il film-opera), la sua serie B figlia anche della commedia dell'arte e della rivista, e il suo meglio l'aveva dato comunque quando dai generi era uscito (*Fuga in Francia*, *La provinciale*), mentre i capolavori di Freda si chiamano *I miserabili, Spartaco, Beatrice Cenci, L'orribile segreto del dottor Hichcock*.

Ripensando globalmente al percorso di Soldati, ugualmente suggestiva appare nel suo caso l'ipotesi del cinema italiano degli anni '30 "come "cinema americano minore", come forse il più vicino internazionalmente al cinema americano." I telefoni bianchi come espliciti parenti poveri della commedia sofisticata, insomma l'intero cinema italiano del decennio come serie di *B-movies*. A questa immagine di regista di serie B, di sotto-americano, in fondo Soldati rimarrà sempre fedele; se per gli adattamenti da Fogazzaro già i contemporanei citarono Wyler, nei film di cappa e spada Soldati si comporta come un Richard Thorpe, nei film da comici come un Charles Lamont; prima di poter incontrare da "regista della seconda unità" King Vidor e appunto Wyler. Quella della chiamata da parte di Selznick nel dopoguerra fu la sua seconda "mancata America", e le sue opere successive sono piccoli film di genere in una cinematografia che dava il meglio di sé in tutt'altre direzioni. Chissà che regista sarebbe diventato negli Usa, unico regista "italiano d'America" tra mille tedeschi, ungheresi, inglesi e francesi: magari uno di quei classici pieni di sorprese, un Henry King o un George Stevens; oppure un colto europeizzante, un Preminger o addirittura un Mankiewicz. Più facile immaginarselo come un piccolo maestro confinato nella serie B e C, o come un artigiano recuperabile solo decenni dopo come auteur, un tipo alla Hugo Fregonese, alla Henry Levin o al massimo alla Richard Fleischer. Ma la cosa più probabile è che se ne sarebbe stancato presto e tornato in Italia, fuggendo ancora una volta, raccontando migliaia di volte di questa sua esperienza, e romanzandola ogni volta di più.

Anteprima dal libro di Emiliano Morreale "Mario Soldati. Le carriere di un libertino.", edizioni Le Mani/Cineteca di Bologna, 2006

PICCOLO MONDO ANTICO Italia, 1941 Regia: Mario Soldati

Scen.: Mario Bonfantini, Emilio Cecchi, Alberto Lattuada, Mario Soldati; Sog.: tratto dall'omonimo romanzo di Antonio Fogazzaro; F.: Carlo Montuori (interni), Arturo Gallea (esterni); M.: Gisa Radicchi Levi; Scgf.: Gastone Medin; Cost.: Maria De Matteis, Gino C. Sensani; Mu.: Enzo Masetti; Int.: Alida Valli, Massimo Serato, Ada Dondini, Mariù Pascoli, Annibale Betrone, Giacinto Molteni, Elvira Bonecchi, Enzo Biliotti, Renato Cialente, Mario Soldati; Prod.: A.T.A.; D.: 107'

1941, Premio nazionale della Cinematografia ad Alida Valli per la migliore attrice

1941, Mostra del Cinema di Venezia, Coppa Volpi ad Alida Valli per la migliore attrice protagonista

Nella Lombardia ancora austriaca del XIX secolo, Franco, giovane erede di una famiglia aristocratica, si innamora e sposa Luisa, la figlia di un modesto funzionario dello Stato. Il matrimonio, dal quale nasce la piccola Ombretta, è osteggiato dalla tirannica nonna di Franco. Durante l'assenza di Franco che si è unito patriotticamente ai moti risorgimentali, Ombretta affoga tragicamente mentre gioca in riva al lago. Luisa si serra in un dolore senza voce che la chiude nei confronti del marito. La riconciliazione arriva infine per la coppia quando Franco si appresta a partire per la guerra in Crimea.

Questa nuova tendenza di ridurre per lo schermo opere letterarie e più volentieri romanzi celebri, mette il nostro cinematografo davanti a un compito assai più difficile di quello che al primo momento possa apparire; e soprattutto lo mette davanti a compiti del tutto diversi da quelli che i promotori di queste iniziative si erano immaginati. La prima idea di queste riduzioni è nata dal desiderio di portare il nostro cinema in un clima spirituale più elevato e di rendere omaggio a una celebrata opera d'arte; ma insieme anche, di giovarsi di questa celebrità presso il pubblico. Quando però ci si è accinti a tradurre in realtà questa duplice intenzione, si è visto che si otteneva esattamente il risultato contrario: non era possibile fare una riduzione cinematografica che non si allontanasse dall'originale letterario, tanto da suscitare l'accusa di offesa e tradimento all'originale. E viceversa il pubblico, quanto più l'opera letteraria era celebre, tanto più reagiva in senso sfavorevole di fronte alla riduzione cinematografica. Misteri dell'estetica e della psicologia, contro i quali non immaginavano certo di dover cozzare i cineasti messisi all'opera, quasi sempre, in santa innocenza. Esempio tipico di questo fatto abbastanza strano, o per lo meno inatteso, per meritare di essere chiamato fenomeno, è stata la riduzione del *Piccolo mondo antico*. Il film è molto piaciuto alla grande massa del pubblico ed ha destato vivaci critiche presso una piccola minoranza. La grande massa non aveva letto *Piccolo mondo antico*; la piccola minoranza era composta da facinorosi adoratori di Fogazzaro. I primi, non prevenuti, prendevano il film per quello che esso era, una nuova opera d'arte, che poteva avere la stessa ispirazione di un romanzo, o poteva aver preso da questo romanzo solo alcuni spunti o alcuni pretesti. Ma essendo un'opera d'arte, non poteva che essere diversa dall'altra opera d'arte che l'aveva preceduta, il romanzo. I secondi, invece, immersi completamente nel mondo del romanzo, dominati e suggestionati da tutte le immagini dei luoghi e dei personaggi che si erano creati durante la lettura della propria fantasia ed avevano amato, non potevano non soffrire nel ritrovare immagini completamente diverse. Di questa fatalità sarà necessariamente vittima chiunque si accinga ad affrontare un'opera celebre. Il che significa che perché un film, nato da un'opera letteraria preesistente, possa godere della riduzione, bisogna addirittura che nel modello si sappia dimenticare; se no, la visione di quell'altra opera d'arte, il romanzo, viva dentro di lui, gli impedirà sempre di godere della visione di questa nuova opera d'arte, il film, che vorrebbe penetrare in lui e prendere una nuova vita. Insomma: mentre in origine si era immaginato, nel ridurre per lo schermo un'opera letteraria, di facilitare la fatica della creazione (ma che illusione!) nel regista e negli attori, e quella della comprensione nel pubblico, si vede che invece la fatica è doppia: poiché autore e pubblico devono prima cancellare dentro di sé il ricordo dell'opera letteraria e quindi creare un'opera nuova, il film. Che cos'era che aveva maggiormente urtato, nella riduzione di *Piccolo mondo antico*, i fedeli fogazzariani? La quasi completa eliminazione del dissidio ideale, religioso, fra i due protagonisti. Palmieri scriveva che, nella riduzione, tutto il romanzo si riduceva alla storia di un testamento bruciato, di un povero colore giallognolo, in confronto alla patetica e finissima sostanza di cui il romanzo è invece nutrito. E coi documenti alla mano, rileggendo il romanzo e controllando i dialoghi del film, l'accusa ha un'apparenza di legittimità, tutto sta però nel vedere se possiamo davvero pretendere dal cinematografo - a cinquant'anni dalla sua nascita - che esso ci narri una complicata vicenda di dubbi religiosi, una serie di acutissimi trapassi psicologici, una vita interiore, insomma, con quella precisione e quelle sfumature inafferrabili, di cui dispone la poesia. Non è un poco come rilevare che la vivacità dei colori di un tramonto, descritto da uno scrittore, è inferiore a quello dello stesso tramonto descritto da un pittore? «Quel rosso e quell'indaco, nella pagina scritta, non vi sono!» potrà dire chiunque giustamente. Ma non per questo si potrà negare al poeta o al pittore la possibilità di esprimere molti e profondi sentimenti del tramonto. E, forse per vie diverse, arriveranno a produrre la stessa commozione. È il caso di chiedersi, perciò, se per altre vie, e scostandosi il più possibile dal modello scritto, Soldati sia riuscito a produrre nello spettacolo le stesse emozioni che aveva già prodotto il romanziere; e se, accentrando troppi avvenimenti e troppi sentimenti attorno al fatto del testamento bruciato, non sia riuscito a dare alcuni almeno dei sentimenti fondamentali del romanzo, e cioè le due diverse atmosfere dell'ambiente di Luisa e dell'ambiente di Franco, l'incubo rappresentato dalla vecchia peccatrice, la sconsolata solitudine di Luisa di fronte alla debolezza del marito, l'incapacità di questo a conquistare la moglie. Elementi tutti che risultano non tanto da precise battute di dialogo, ma proprio dai mezzi espressivi più tipici di cui dispone il cinematografo, i movimenti ed i gesti, il loro tempo, gli intervalli di silenzio e di immobilità, lo scendere sui personaggi di una luce sempre più cupa, che lentamente li imprigiona. Senza dubbio v'è un punto del film, in cui vorremmo che i due sposi divisi, finalmente parlassero. È il centro, la croce del loro dramma. Nel romanzo occupa molte pagine introspettive. Soldati colloca i due attori davanti alla macchina di spalle, Luisa più vicino a noi,

china sul cucito, Franco più lontano, che guarda fuori della finestra. Appena il grigio della scena è rotto dal chiarore della lampada, a fianco di Luisa. Attendiamo che parlino. E non parlano. Restiamo al di sotto di Fogazzaro, o di Ibsen, o di Sofocle, non v'è dubbio. Ma quel momento di intenso silenzio - nel quale manca persino il volto degli attori - ci costringe a rammemorare tutta la loro vicenda, e senza fatica dentro di noi sgorgano le parole che essi avrebbero dovuto dire. E senza Fogazzaro, senza Ibsen e senza Sofocle, arriviamo esattamente allo stesso punto dove essi ci avrebbero condotti. Senza belle parole, ma con belle luci, bei gesti, movimenti o immobilità - che sono i mezzi di cui il cinematografo si serve, del tutto diversi da quelli dei poeti.

Alberto Spaini ("Si gira", febbraio 1942)

MALOMBRA Italia, 1942 Regia: Mario Soldati

Scen.: Mario Bonfantini, Renato Castellani, Ettore M. Margadonna, Tino Richelmy, Mario Soldati; Sog.: tratto dall'omonimo romanzo di Antonio Fogazzaro; F.: Massimo Terzano; M.: Giovanni Paolucci, Gisa Radicchi Levi; Scgf.: Gastone Medin; Cost.: Maria De Matteis; Mu.: Giuseppe Rosati; Int.: Isa Miranda, Andrea Checchi, Irasema Dilian, Gualtiero Tumiati, Nino Crisman, Enzo Biliotti, Ada Dondini; Prod.: Lux Film; D.: 138'

Marina di Malombra, giovane marchesina orfana, viene costretta dallo zio materno a vivere reclusa nel suo palazzo in riva al lago fino a quando non andrà in sposa. Lo stato di reclusione e la lettura di un manoscritto la suggestionano al punto di farle credere di essere la reincarnazione di una zia defunta. Corrado Silla è uno scrittore ospite al palazzo e Marina crede che in lui riviva l'animo dell'antico amante. La sua follia provoca la morte dello zio e di Corrado. Marina si suicida gettandosi nelle acque del golfo di Malombra.

Era difficile portare sullo schermo la densa materia del piu inquietante romanzo fogazzariano. Soldati, il letteratissimo Soldati, lo ha fatto. Si tratta di un lavoro nel quale lo sforzo di fare qualcosa di molto grosso e di molto bello è evidente: evidente anche nei risultati. Ma i pregi di Soldati, ora surrealista, ora medianico e ora crepuscolare, sono stati decantati tanto che sarebbe uggioso ripetersi. È da osservarsi piuttosto come sugli attori la follia di Marina di Malombra si riflette così che sembrano tutti un po' matti, Tra le trovate, c'è molto gergo lombardo, alcune didascalie tipo 1915 e una voce d'oltretomba.
A proposito del 1915, ho visto in quell'anno, nel cinematografo Cines, in via Nazionale, la pellicola Malombra di allora. I realizzatori di oggi debbono anche aver guardato, sulla moviola, la vecchia pellicola nelle mosse all'attrice di quella volta. Quando Checchi la bacia, ella fa, sulla bocca di lui, un identico movimento con la mano. In quanto alla Miranda, bisogna intendersi. Dividerei le artiste in tante categorie: le vezzose, le tenebrose, le rugiadose, le smorfiose. La Miranda è la capolista delle misteriose. Alcune parti le stanno dunque a pennello. Ma, siamo sinceri, ella non ha nulla di araldico. Qui è un po' chiamata contessa e un po' marchesina. In ogni modo, se sta bene addosso alla Miranda il mistero di Marina di Malombra, di questa non le sta ugualmente bene addosso la nobiltà, nonostante il parrucchino biondo. (".)
Per essere obbiettivi, questo film ha anche bellissimi squarci: quello della passeggiata nel parco con la bicicletta dalla ruota altissima e con la musica deliziosa, quello della morte dello zio, quello del discorso del frate nel salotto, quello del pranzo sulla veranda. La graduatoria degli attori, prescindendo dalla protagonista e dal dignitosissimo Corrado Silla, è questa: Biliotti, Irasema Dilian, Nino Crisman, Gualtiero Tumiati, Moschini, la Dondini, L'elemento piu affascinante è, questa volta, la fotografia. È dolcissima la ricerca dei panorami. Il gusto del lago, allucinatorio, dà un brivido di angoscia e di piacere. Bella Italia, amate sponde. Così viene voglia di mormorare. E, poiché alla fine del film si afferma che nel mondo c'è una speranza per tutti, vien voglia di dire a Soldati che da lui, cosi bravo e cosi sensitivo, il nostro cinematografo spera sempre di più.

Diego Calcagno ("Film", VI, I, Roma, 2 gennaio 1943)

FUGA IN FRANCIA Italia, 1948 Regia: Mario Soldati

Scen.: Carlo Musso, Ennio Flaiano, Mario Soldati; Sog.: Mario Soldati, Carlo Musso; F.: Domenico Scala; M.: Mario Bonotti; Scgf.: Piero Gherardi ; Mu.: Nino Rota; Int.: Folco Lulli, Rosi Mirafiore, Pietro Germi, Mario Vercellone, Giovanni Dufour, Enrico Olivieri, Mario Soldati; Prod.: Carlo Ponti per Lux Film ; D.: 95'

Dopo la liberazione, l'ex-gerarca Riccardo Torre, evade dalla prigione e si rifugia nel Real Collegio "Carlo Alberto" di Moncalieri, il cui rettore, suo amico d'infanzia, gli procura un abito civile e del denaro. Si unisce a lui il figlio Fabrizio, allievo del collegio. Insieme si recano a Oulx, presso il confine francese. La cameriera dell'albergo, Pierina, riconosce in Torre il suo padrone d'altri tempi. Torre, temendo che Pierina lo denunci, l'uccide; poi parte con Fabrizio. In alta montagna incontrano tre persone, che hanno conosciuto a Oulx: Gino e Tembien, operai, ed un suonatore, detto "il tunisino". Nel rifugio, dove i cinque si riparano dalla tormenta, il tunisino da una foto su un giornale riconosce il gerarca, condannato in contumacia come criminale di guerra. I tre lo riducono all'impotenza con l'intenzione di giustiziarlo sul posto, ma la presenza del piccolo Fabrizio li fa desistere e di comune accordo decidono di ritornare indietro e di consegnare Torre al più vicino posto di polizia. L'ex-gerarca riesce però a corrompere il tunisino e a fuggire con lui, ma l'imprevisto è dietro l'angolo.

Fuga in Francia segna per Soldati quella che fu definita la "fuga dalla fogazzarite", intesa ovviamente come distanza, o un distogliere lo sguardo dall'opera di Fogazzaro che tanto lo ispirò e incuriosì.
Di questa "Fuga" così ne scriveva Adriano Baracco su "Hollywood" nel settembre del 1948:
"Non so se Mario Soldati sia guarito dalla sua antica fogazzarite o se, con *Fuga in Francia* si sia concesso soltanto una breve licenza. Spero che la prima ipotesi sia la vera e comunque l'evasione ha grandemente giovato a questo estroso regista, che da tanti anni s'era imboscato fra le crinoline ottocentesche. Con *Fuga in Francia*, film della nostra epoca, film che attinge alla cronaca e non alla storia, Soldati entra d'autorità nell'esiguo gruppo dei "neorealisti" e si afferma tra i migliori. […] "
E ancora Baracco ne segna, isola e identifica non solo la frattura col passato amore per l'ottocento, ma illustra e approfondisce le linee attraverso le quali il nuovo sguardo di Soldati va progressivamente componendosi affrontando la "nuova materia" (la cronaca): "Questa difficile materia è stata magistralmente lavorata da Soldati, che non si è perso in preziosismi stilistici ma ha impresso un ritmo intenso alla narrazione rendendola tutta valida e credibile. V'è la scena nella casermetta, quando il tunisino suonando la fisarmonica vede sul giornale la fotografia di Torre e lo riconosce e continua a cantare una canzone napoletana che pur senza mutamenti diventa allusiva; e Torre si sente scoperto, canta anche lui, cercando d'avvicinarsi al giornale per nasconderlo, ma l'altro vi tiene il piede sopra battendo la misura della musica; una fra le più intense e vivide scene che la nostra cinematografia abbia mai realizzato, un gioiello di regia."
Eppure o forse a maggior ragione, abbandonata una finestra Soldati "esce fuori" e guarda il mondo dal balcone della vita mostrandosi completamente a suo agio anche dal nuovo punto di osservazione, ora la storia era il "here and now" ma a dispetto della mutata inquadratura della vita la sua regia restò salda, sicura e profonda, accompagnando attori (molti dei quali semisconosciuti o non professionisti) ad una vibrante vitalità, prosegue Baracco: "Il miglior interprete del film è il regista Pietro Germi, qui divenuto attore nella parte di uno degli emigranti; Rosi Mirafiore, ex operaia della Fiat, è colata nel personaggio come in uno stampo, soltanto un'attrice di prim'ordine avrebbe saputo far quella parte come lei. Bravissimo anche Giovanni Dufour, uno studente scoperto da Soldati mentre suonava in un'orchestrina. Tutti questi esordienti sono stati magistralmente diretti e la loro bravura è soprattutto merito del regista. Unico attore noto del film, il protagonista Folco Lulli, che ha infuso al criminale Torre la viscidezza e l'efferatezza necessarie perché il personaggio risultasse credibile, dandoci così la miglior interpretazione della sua carriera."
Di Rosi Mirafiore, l'operaia, resta infine lo struggente ma luminoso ricordo di Arturo Lanocita "Una candida ragazza. L'ho vista piangere, al festival di Venezia, quando assistette alla prima proiezione del film, e si specchiò, spaventata e commossa, in quella se stessa che moriva".

(c.g.)

LA PROVINCIALE Italia, 1952 Regia: Mario Soldati

Scen.: Mario Soldati, Sandro De Feo, Jean Ferry, Giorgio Bassani; Sog.: tratto dall'omonimo romanzo di Alberto Moravia; F.: Aldo Graziati, Domenico Scala; M.: Leo Catozzo; Scgf.: Flavio Mogherini, Veniero Colasanti; Mu.: Franco Mannino; Int.: Gina Lollobrigida, Gabriele Ferzetti, Alda Mangini, Franco Interlenghi, Nanda Primavera, Marylin Buferd, Barbara Berg; Prod.: Attilio Riccio per Electra Compagnia Cinematografica; D.: 110'
1953, Nastro d'Argento a Gabrile Ferzetti per il miglior attore protagonista

Gemma si innamora di un giovane che scopre essere il figlio adulterino della madre. Superata la delusione, la ragazza decide di andare in moglie a Franco, un giovane professore. La giovane lo sposa pur non essendone innamorata e, istigata dalla contessa Elvira, lo tradisce con Tittoni. La relazione adulterina ha comunque una vita breve. La contessa si è trasferita nel loro appartamento e minaccia con vili ricatti Gemma che, esasperata, la ferisce durante una lite. Durante la crisi, Franco e Gemma si chiariscono e, avendo imparato ad amarsi, salvano il loro amore e cacciano la contessa.

"Siete marci, tutti marci: tutta l'Italia è marcia", grida la squallida contessa rumena Elvira Coceanu mentre Franco (Gabriele Ferzetti, premiato per questo film con il Nastro d'Argento come miglior attore protagonista) scaraventa la meretrice stessa e i suoi bagagli giù dalle scale, cacciandola dalla casa dove si era insediata proditoriamente ricattando Gemma (la Lollobrigida).
Liberatorio e tremendo questo gesto finale col quale Soldati ci "solleva" e ci inchioda ad una riflessione circa quello che ci "siamo lasciati essere". Ci solleva dall'infima presenza di quella donna che aveva sfruttato e guadagnato alle spalle della giovane Gemma spingendola nella braccia di un tale Tittoni, ma ci inchioda ad una responsabilità di squallore, di distrazione, di vorticosa insensibilità se pensiamo che è proprio dalla bocca di una donna poco pulita che apprendiamo del nostro esser, anche noi, marci. Un marcio che ha il tratto combinato del declino e della distrazione, dell'abdicare di un senso culturale e profondo del nostro vivere al cospetto dell'irresistibile, ma ancor peggio, pigramente inevitabile compromesso col destino.
Era Soldati stesso che, tempo dopo *La Provinciale* ma, non meno di trent'anni fa diceva con faticoso ed amaro coraggio: "Stiamo entrando - o forse ci siamo già - in un'epoca di decadenza della cultura e quindi della civiltà". Ed è probabile che per "decadenza della cultura" Soldati intendesse qualcosa di ben più profondo, l'idea di uno sfacelo grazioso e lieve al quale la borghesia italiana stava andando incontro senza rendersene conto e soprattutto senza aspirare ad altre fini che non fossero quella. Se infatti l'Ita-

lia (e la provincia del dopoguerra era l'Italia) riteneva d'esempio o in qualche modo uno stigma di autoaffermazione e di libertà, figure come la rumena che organizzando postriboli diceva "è la mia rivincita contro il bolscevismo", c'era qualcosa, in tutto quello che avevamo sofferto, che non stava funzionando. Dalla guerra avevamo patito solamente, senza imparare. Come paralizzati nelle figure che eravamo, ricchi, nobili, borghesi, affittacamere o poveri che fossimo, rifiutavamo quell'interscambio, quella messa in gioco delle nostre vite causata dall'incrociarsi delle passioni che già in realtà le avevano segnate. Gemma infatti amava il ricco e giovane Paolo (Franco Interlenghi) che in realtà altro non era (a loro insaputa) che un suo fratellastro nato dall'amore fra la madre di Gemma ed un facoltoso nobile della zona: era troppo e troppo presto per poter sopravvivere. E Gianni stesso, quando la rivedrà proverà ad addossarsi colpe circa quello che non riuscì mai a dirle o a farle: "andiamo via", portarla via. Nessuno portava via nessun'altro; tutti restavano quello che erano e dove lo erano. *La Provinciale* è il primo film tratto da un'opera di Alberto Moravia, basato sul racconto omonimo contenuto in *L'imbroglio* del 1937, ed è certamente uno dei migliori film di Mario Soldati. Coraggiosamente impegnato e amaro, levigato e cesellato in ottima fattura, Soldati traspone sullo schermo i ritratti borghesi di Moravia, sullo sfondo dell'Italia provata da una guerra.
Le ipocrisie del mondo provinciale pieno di scheletri nell'armadio e che finge di non sapere da un lato la protagonista femminile, lentamente traviata e indotta alla prostituzione (un'ottima Lollobrigida, per la prima volta con la sua voce e in buonissime doti recitative) dall'altro.
Ma il continuo rimuginare circa quello che ne sarebbe stato di Gemma, da parte di Gianni, del marito Franco e della stessa madre (Fernanda Primavera) squarciano, sotto la mano di Soldati, un orizzonte, indicano quella che in futuro sarà la più colossale perdita della generazione borghese, quella perdita, quella mancanza che oggi rincorriamo a settanta euro l'ora, seduti sul divano dello psicanalista: l'attenzione. Quell'attenzione che cerchiamo a pagamento è diventato oggi, il nuovo amore che Gemma non ha avuto per distrazione altrui: "La guerra che ha scombussolato tutto il mondo, ha invece portato alla ribalta di un effimero primato l'Italia, un paese così antico e stanco che ha avuto bisogno di questo sconquasso perché la sua saggezza significasse ancora qualcosa" (M. Soldati). La speranza e lo scetticismo insieme di Soldati circa la capacità di risveglio/occasione insita negli sconvolgimenti causati da una guerra sta tutta nel finale in cui, nonostante tutto, Gemma e Franco escono in terrazza e abbracciati, ci danno le spalle per guardare verso la collina, le montagne, le nuvole, il futuro. Chissà se è davvero verso un futuro che guardano o se solamente sono le spalle, che hanno deciso di darci. Perché non esser visti, sottrarsi allo "sbircio" era forse l'unica vera ricchezza possibile, nella provinciale Italia.

(c.g.)

POLICARPO, UFFICIALE DI SCRITTURA

Italia-Francia-Spagna, 1959 Regia:Mario Soldati

Scen.: Age (Agenore Incrocci), Scarpelli (Furio Scarpelli); Sog.: tratto dal romanzo "La famiglia De' Tappetti" di Gandolin (Luigi Arnaldo Vassallo); F.: Giuseppe Rotunno (Eastmancolor); M.: Mario Serandrei; Scgf.: Flavio Mogherini; Cost.: Piero Tosi; Mu.: Angelo Francesco Lavagnino; Int.: Renato Rascel, Peppino De Filippo, Renato Salvatori, Carla Gravina, Luigi De Filippo, Amedeo Nazzari, Romolo Valli, Ugo Tognazzi, Memmo Carotenuto, Ernesto Calindri, Vittorio De Sica, Alberto Sordi, Mario Riva, Maurizio Arena, Lidia Martora Maresca; Prod.: Silvio Clementelli per Titanus, Société Générale de Cinématographie, Hispanex Films; D.: 109'
1959, Festival di Cannes, premio per la miglior commedia
1959, David di Donatello, Targa d'Oro a Renato Rascel
1960, Nastro d'Argento per i migliori costumi

Policarpo è un impiegato ministeriale diligente che non gode delle simpatie del suo capo ufficio, il cavalier Pancarano. Figurarsi quando i due rispettivi figli s'innamorano... Liberamente ispirato a un libretto (1903) dell'umorista e giornalista Luigi Arnaldo Vassallo (più celebre come Gandolin).

"Mutan con la moda gli usi e le tradizion
e si cambia ad occhi chiusi opinion
quello che non cambia ancora e non so perché
è il mio vecchio cuore un po' demodé"

è forse in queste parole, sussurrate più che cantate dal grande Renato Rascel (egli stesso autore della canzone *Il mondo cambia*) un'efficace fotografia del Policarpo di Soldati: garbo, ironia, malinconia.
Il garbo, come quello del muoversi e del cantare di Rascel in quella sequenza, l'ironia per descrivere, raccontare il muoversi, le ansie, i tic e i piccoli desideri dell'Italia del primo dopoguerra e la crepuscolare malinconia, infine, lieve, leggera, una sensazione di fine giornata, una breve voglia di sapere come tutto finirà quando la moda appunto, avrà finito di mutare "usi e tradizioni".
Liberamente ispirato a un libretto (*La famiglia De' Tappetti*, 1903) dell'umorista e giornalista Luigi Arnaldo Vassallo (più celebre come Gandolin), Soldati ci narra le vicissitudini dell'ufficiale di scrittura Policarpo unicamente volto ad ottenere una promozione, "lo scatto" che tanti italiani hanno atteso ed imparato a desiderare come l'unico, il primo tesoro possibile, la felicità più a portata di mano, quando si esce da una guerra.
Cesare Pancarano (il solito immenso Peppino De Filippo) è il capoufficio di Policarpo, l'uomo che detiene una fetta del destino, della sorte di Policarpo e del suo scatto. Anche Pancarano ha i suoi "scatti", i suoi "piccoli sogni in abito blu" (Sergio Caputo) e sono rivolti a quello sfaticato di suo figlio (Gegé, inizialmente infatuato della figlia di Policarpo) che vorrebbe sposato e accom-

pagnato ad una tale Edelweis, microscopica stellina dello spettacolo. E purtroppo come tutti i sogni piccoli, anche questo si avvera, lasciando una sensazione di malinconia in Pancarano che, dopo avere effettuato una faticosa ricerca araldica, scopre di non esser nemmeno nobile, ma di ben altre origini.
Più piccoli sono i sogni, più piccola è la malinconia nel vedere immutata la nostra vita quando essi si avverano, e si consola Rascel (Policarpo) dell'affronto che sua figlia gli farà, sposando Mario (Renato Salvatori) meccanico costruttore di macchine da scrivere: le nuove, ultime nemiche di Policarpo. C'è un album di figurine, dei mestieri e della facce che abbiamo avuto, Mario Riva (il pompiere di teatro), Alberto Sordi (il "concolinaro"), Memmo Carotenuto (il venditore di castagnaccio) e un sublime cameo di De Sica, prestigiatore teatrale, compagno delle domeniche pomeriggio di coloro che stavano bene. E c'è infine la fotografia della nostra nazione, quel popolo forse simpatico in fondo, ma sempre chino verso qualcuno e pronto ad applaudire chiunque gli stia sopra, quando nella cerimonia di inaugurazione della prima macchina da scrivere il ministro si domanda quale sarà il primo tasto che dovrà spingere a titolo dimostrativo.
"La I di Italia" gli suggerisce un militare tronfio e pericolante nel suo patriottismo tanto ostentato quanto penoso, ma il ministro sbaglia e batte il tasto della L e poi, quasi rallegrato dell'errore (lui è lombardo) dice "E vabbè, L come Lombardia" mentre De Filippo dalle sue spalle si sporge e offre la più italiana delle soluzioni a quell'impasse, proclamando solennemente "Viva la Lombardia".
Era Soldati che ci guardava, e un po' di noi, sorrideva.

(c.g.)

LA GIACCA VERDE Italia, 1980 Regia: Franco Giraldi

Scen.: Lucio Manlio Battistrada, Cesare Gaboli, Franco Giraldi, Sandro Onofri; Sog.: tratto dall'omonimo racconto di Mario Soldati; F.: Dario Di Palma; M.: Raimondo Crociani; Mu.: Luis Enriquez Bacalov; Int.: Senta Berger, Jean Pierre Cassel, Renzo Montagnani, Adriana Russo, Vittorio Sanipoli, Laura Trotter; Prod.: RAI FR3, Arturo La Pegna per la C.E.P.; D.: 113'

Roma, 1946, Walter Salvini, un giovane direttore d'orchestra, riconosce nel timpanista dell'orchestra che sta dirigendo una vecchia conoscenza. Si tratta di Romualdi, un giovane con il quale ha condiviso durante la guerra il rifugio in un paesino di montagna. Salvini interrompe bruscamente le prove dell'opera profondamente sconvolto e imbarazzato da questo incontro. La memoria del rapporto con Romualdi è inquinato dal ricordo della derisione ipocritamente celata nei confronti del vecchio compagno che all'epoca si faceva passare per un'importante direttore d'orchestra e da quel meschino assecondare certe fantasie di una ex diva del regime

Non vi sono dubbi su chi, nei fatti, sia il vincitore di questo incontro-scontro, di questa contrapposizione (esistenziale, dialettica, perché no? di classe) che sottende il racconto: non è il raffinato, supponente e «garantito» intellettuale borghese, cui la vita, anche nel male, riserva soltanto onori e piacevolezze, ma è l'oscuro, lercio, goffo orchestrale che approfitta due volte di una situazione a lui favorevole, dapprima confidando nell'ulteriore ignoranza altrui e poi ponendosi come ago psicologico della bilancia. Del resto il film (a somiglianza del racconto) si apre con un Salvini trionfatore a Londra (le prime immagini, sui titoli di testa, sono dedicate all'eleganza del movimento delle sue mani e della sua bacchetta) e si chiude con un Romualdi trionfatore a Roma (le ultime immagini, prima dei titoli di coda, sono dedicate ai colpi di mazzuolo da lui vibrati con grande professionalità sulla pelle ben tesa del suo strumento). Ma il film, proprio perchè "visivo", è meno "impostato" del racconto, si configura maggiormente come "opera aperta": se là un semplice aggettivo o il modo di una descrizione può influenzare il lettore, qui lo spettatore è lasciato libero di "leggere" la propria interpretazione, ciascuno con la sua emotività e il suo raziocinio. Lo sbilanciamento potrebbe iniziare dal fatto che del personaggio di Salvini sappiamo tutto o quasi tutto, sia perché racconto e film si dilungano su di lui, sia perchè narra in prima persona, sia perchè il suo narcisismo e il suo autobiografismo impazzano: esibendosi, egli anche si espone; cercando simpatia e comprensione, egli provoca reazioni di rigetto; dando il meglio di sé, anche nel "rimorso", più che far dimenticare la propria volontà di fuga, rivela la propria fondamentale debolezza. Del personaggio di Romualdi non sappiamo invece quasi nulla, se non ciò che autori e narratore vogliono farci sapere: la sua consistenza fisica, la sua inconsistenza culturale, la sua occasionale rivincita. E' simpatico perchè mediocre e povero, è simpatico perchè oppone beffa a beffa, è simpatico perchè "vince" o è simpatico semplicemente perchè altri hanno deciso così per lui? E perché è antipatico il suo antagonista? Perchè "perde" con troppa eleganza (e una sola volta, in realtà avendo sempre vinto altrove), perchè la sua beffa non risponde a leggi di sopravvivenza ma a puro e semplice gioco mentale, perchè della vita ha conosciuto sino a questo momento solo gli apici e i doni? Anche gli interrogativi sono aperti, e come si è detto il pregio dell'opera cinematografica sta nel non risolverli, tutt'al più nel fornire, evidenziandole dal dialogo, alcune tracce. Come quando Romualdi dice a Salvini: "Verrà un momento in cui farà paura anche a lei il futuro" o come quando, a proposito di Romualdi, Salvini sostiene con l'attrice: "Odiare, mi pare eccessivo", sino al clou, in quella stanza di Bari ove i due uomini sono costretti a dormire nello stesso letto, e la tentazione di Salvini di rivelarsi viene vanificata dal pesante sonno in cui Romualdi piomba. Velarsi e rivelarsi: ma è un gioco dell'ambiguità o un gioco dell'identità? È simulazione, sprovvedutezza o disincanto? Approfittando dell'assenza di Romualdi dalla casa dell'attrice, Salvini esegue, da par suo, Chopin al pianoforte; dal vicolo sottostante, tuttavia, Romualdi ha modo di ascoltarlo e di capire; commenterà semplicemente: "L'ha proprio massacrato, quel povero Liszt!"

Lorenzo Pellizzari
(Cineforum n. 210, 1981)

OMAGGIO A ITALO CALVINO

Quando Fellini pubblicò per Einaudi le sceneggiature dei suoi film più rinomati, chiese a Calvino una introduzione che questi scrisse di buon grado, ma profittando dell'occasione per parlare di sé quale spettatore cinematografico. Ne risultò uno dei testi più intelligenti scritti da un letterato italiano sul cinema – e sì che non ne mancano –, nel quale Calvino confessò i suoi amori giovanili per il cinema americano e per le sue avventure. In modo disordinato ma assiduo, Calvino fu critico occasionale su "L'unità" di Torino o su "Cinema nuovo" e altre riviste, in modi sempre acutissimi e spesso spiazzanti (difese, per esempio, *Anni difficili* **di Brancati e Zampa dalle ire della commissione culturale del Pci, parlò di** *L'infernale Quinlan* **di Welles come ritratto di Stalin e di** *La caduta di Berlino* **di Ciaureli come di folklore georgiano!). Più tardi, soprattutto nella permanenza parigina, intervenne più volte su argomenti teorici, per esempio sugli stessi "Cahiers du cinéma", ma il suo interesse per il cinema non fu ricambiato dal cinema in modo adeguato: sono pochi i film tratti da sue opere e pochi i degni di ricordo. E per esempio, sono anni e anni che artisti importanti hanno cercato inutilmente di trasferire in cinema** *Il barone rampante***, ultimo Richard Gere. E' dai ricordi della moglie Chichita che abbiamo potuto ricostruire le sue predilezioni di spettatore, e approntare una scelta di film particolarmente graditi allo scrittore, una scelta che riserverà non poche sorprese. Chi sapeva che uno dei film più amati da Calvino fu** *Husbands* **di Cassavetes?**

Il nostro omaggio alla figura di Italo Calvino non si sviluppa unicamente nella rassegna curata da Goffredo Fofi o nella bellissima intervista che lo stesso Goffredo ha realizzato con Ester Singer Calvino (la moglie dello scrittore) ma, così come per Mario Soldati, avrà un suo completamento definitivo ne dibattito di studio e di approfondimento a lui dedicato.
Una bella occasione per ascoltare, (perché leggere e vedere lo avrete già fatto) alcuni grandi intellettuali del cinema e della letteratura italiana misurarsi nel ricordo, nella narrazione, e nell'approfondimento dell'opera di Italo Calvino e del suo rapporto con il cinema.
Goffredo Fofi, Angelo Guglielmi, Bruno Falcetto, Lorenzo Pellizzari e Domenico Scarpa sono solo alcuni degli ospiti che animeranno la tavola rotonda di giovedì 29 giugno. (n.d.r.)

CALVINO E IL CINEMA: UNA CONVERSAZIONE CON ESTHER SINGER CALVINO

Esther Singer Calvino: "Vorrei fare una premessa. Per molti anni farmi parlare di Italo, l'uomo, sembra essere stata un'ossessione non solo italiana. Il più delle volte mi sono rifiutata. Non è facile chiacchierare, raccontare una persona che diceva così poco di sé. Non diceva quasi niente perché quello che aveva da dire lo scriveva."

1. Passioni di gioventù

G.F. - *Dividerei in quattro momenti questa breve conversazione su Italo Calvino e il cinema, ma trascurando volutamente il capitolo sui film tratti dall'opera di Calvino, che tu come me consideri poco significativo. Il primo momento è quello del Calvino che tu non hai conosciuto, il suo rapporto con lo spettacolo cinematografico da spettatore adolescente e da giovane cresciuto negli anni del fascismo, così come lui può avertelo raccontato. Di cui molto sappiamo dallo scritto che precedette in edizione einaudiana la pubblicazione di Quattro film(Einaudi, 1974) di Fellini e che egli intitolò "Autobiografia di uno spettatore"* (che pubblichiamo a seguire su questo stesso catalogo, n.d.r.).

E. S. - Avevamo in comune una passione per il cinema, con la differenza che il suo interesse profondo per il cinema - come lui stesso dice e non so se lo ha scritto, ma glielo ho sentito dire e lo ha detto a Fellini - si ferma agli anni cinquanta. Per lui il cinema, negli anni della formazione, è stato importantissimo, il cinema degli anni trenta e quaranta. E su questo avrei poco da aggiungere a quanto lui ha detto nel testo che hai citato.
Salvo la segnalazione di qualche sua passione particolare, film o attori. Gli piaceva tutto. Gli piacevano i film americani, ma anche i film francesi. Non gli piacevano solo Myrna Loy, William Powell e il cane Asta della serie *L'uomo ombra*, (The thin man, 1934) gli piaceva per esempio molto un'attrice che si chiamava Viviane Romance, che per lui era un mito.

Del genere opposto a Myrna Loy, del genere "puttana"

E.S. - Sì. Ma intanto non era del genere "puttana italiana", era una puttana più romanzesca, da boulevard parigino, da Legione straniera, da campo di zingari. Il suo esotismo aumentò quando fece Carmen, perché era francese e non spagnola.

L'attrice americana per eccellenza fu in quegli anni Jean Harlow, che doveva piacere molto a Calvino.

E.S. - Credo che piacesse a tutti! C'era Myrna Loy e c'era, sull'altro versante, Jean Harlow (tanti anni dopo, a Italo piacque molto Zsa Zsa Gabor, ironica divoratrice di uomini alla eterna caccia di un marito più ricco del precedente). Jean Harlow (della quale vedremo in rassegna, *Lo schiaffo*, Red dust, n.d.r.) fu l'annunciatrice di Marilyn Monroe. In lei si concentrava il desiderio degli uomini perché fu la prima bionda platino con molte curve e pancia piatta, con vestiti che non lasciavano respirare, una voce nasale e volgare, una gran faccia tosta che non negava le sue umili origini; e nei film si prendeva anche qualche schiaffo.
Aveva un atteggiamento spavaldo nei confronti dell'uomo, resisteva alla sottomissione. Ma non ho mai approfondito con Italo la questione!

Per i maschi italiani della generazione di Calvino c'era il sacro e il profano: la donna che era mamma, moglie, sorella, e la donna che era puttana.

E.S. - Questo è continuato a lungo. In fondo, Fellini in *La città delle donne*… Quel film non andammo a vederlo insieme, lui lo vide per primo e mi disse: "Non andarlo a vedere perché ti farebbe molto arrabbiare".

Torniamo all'esotismo americano, e non solo al cane Asta.

E.S. - I film col cane Asta erano una sua vera passione, tant'è vero che ho trovato tra le sue carte una fotografia, presa o rubata dalle vetrine di un cinema come in un film di Truffaut, una foto non una locandina: William Powell, Myrna Loy e il cane Asta. Erano modelli non di un comportamento ma di un atteggiamento. Bisogna ricordare che gli attori di quegli anni, come Gary Cooper o Cary Grant, avevano il vezzo di recitare alzando un sopracciglio e Italo mi ha raccontato che passava ore davanti allo specchio cercando di imitarli ed era diventato così bravo da poter alzare entrambi i sopraccigli, a un angolo di 120 gradi. Quel che lo affascinava era la loro eleganza.

Calvino doveva essere conquistato da una particolarità che infondo era anche sua, e che era il dono dell'ironia. C'era dell'auto-ironia, in quel tipo di recitazione, che veniva anche dal teatro di boulevard.

E.S. - L'arte di non enfatizzare niente e far tutto con una parvenza di facilità, di disinvoltura. Era quella l'eleganza, un'eleganza mentale che si faceva comportamento.

Che per la piccola borghesia o la borghesia italiana degli anni trenta doveva sembrare il massimo, un punto d'arrivo, una conquista.

E.S. - Chissà. Io non ho conosciuto quella borghesia ma la posso immaginare, perché forse non è cambiata. Forse il modello vero erano gli inglesi, e questo è un modello che è durato a lungo. Negli anni trenta c'era Leslie Howard, interprete di un film che a Italo adolescente era piaciuto molto, *La foresta pietrificata* (The petrified forest, 1936). Howard morì in aereo durante la guerra, nello stesso aereo in cui c'era Carole Lombard, la moglie di Clark Gable.

No, non fu lo stesso incidente.

E.S. - Sì, ci metto la firma! Ma ci vorrebbe, per verificare, un dizionario biografico degli attori, che non ho.

Calvino apprezzava però, mi hai detto una volta, anche dei modelli più ruvidi, per esempio Wallace Beery.

E.S. - Questo in un contesto proletario e fantastico allo stesso tempo, dove c'entrava *L'isola del tesoro*, il romanzesco: attori come Wallace Beery e quello del *Delatore* (The squeaker, 1937), Victor McLaglen, avevano un'aura di tipo romanzesco, letterario. Italo aveva una predilezione per i caratteristi del cinema hollywoodiano, li conosceva tutti, da Akim Tamiroff a quell'ungherese che muoveva le guance, quello che si pronuncia Sciakall e si scrive Sakall, tutti. Per non parlare di Peter Lorre, ammiratissimo. E per arrivare su su fino a Robert Mitchum, un altro attore che gli piaceva molto. E qui bisogna fare un salto in avanti per parlare di un film con Mitchum che gli piacque tantissimo, l'unico diretto da Charles Laughton, *The night of the hunter* (La morte corre sul fiume, 1955), e anche *The children pay* (1916) con Lillian Gish geniale salvatrice di bambini.

Lì Calvino doveva ritrovarsi su un terreno conosciuto, avendo curato la grande raccolta delle fiabe italiane, perché quel film aveva la struttura di una fiaba, con tanto di Orco e Mamma Oca.

Non so però se Italo guardava i film "da intellettuale", non lo credo. Il personaggio di Mitchum apparteneva letterariamente all'epoca di Sinclair Lewis, che nessuno oggi ricorda: il predicatore fanatico, corrotto, assassino.

È un personaggio che torna molte volte nella letteratura del Sud, fino a Flannery O'Connor, e fa capolino perfino in Furore di Steinbeck. E di John Ford.

E.S. - Con quell'attore straordinario, Burgess Meredith

No, John Carradine.

E.S. - Sì, hai ragione, è lui il capostipite. Ho fatto confusione tra *Grapes of wrath* (Furore, 1940) e *Of mice and men*, (Uomini e topi, 1940) ancora di Steinbeck. Quei film venivano da una letteratura oggi quasi dimenticata, della quale Italo apprezzava particolarmente le opere di Sherwood Anderson.

Il fascino degli Usa, della loro letteratura come del loro cinema, conquistò quasi tutti gli scrittori cresciuti sotto il fascismo, a partire da Vittorini e Pavese.

E.S. - Un'idea di libertà. Per esempio Hemingway. Italo ammirava soprattutto questi due, Sherwood Anderson ed Hemingway.

Il modello maschile hemingwayano del loser che mantiene la dignità anche nella sconfitta, un personaggio opposto a quello del winner che domina di nuovo da anni nel cinema americano, mai prima così imperialista e maschilista.

E.S. - Collego questo all'individualismo americano, che nel cinema continua a imperversare.

2. Cinema italiano

Andiamo avanti nel tempo, parliamo dell'Italia. Più che i grandi film del neorealismo, a Calvino mi pare piacessero film meno ambiziosi, più comuni. Gli piacevano Anni difficili e L'onorevole Angelina, gli piaceva Guardie e ladri.

E.S. - A proposito di *Guardie e ladri*, Italo a vent'anni aveva scritto un racconto che fa pensare a *Guardie e ladri*.

Forse sbagli, forse si trattava di I soliti ignoti.

E.S. - No, quella è un'altra storia. Alla base de *I soliti ignoti* c'è in parte il racconto *Furto in una pasticceria*. No, io parlo proprio di *Guardie e ladri*. Italo non si era accorto che *I soliti ignoti* veniva da un suo racconto, fu Scarpelli molti anni dopo a confessarglielo. Ma molto prima di *Furto in una pasticceria*, c'è un racconto che era rimasto inedito che mi sembra superiore al Furto, dove c'è più tecnica, e l'autore sa dove vuole andare. Il raccontino anteriore, quello in stile *Guardie e ladri* che si chiama, mi pare, *Coscienza* o forse *Solidarietà*, parla di un personaggio che si identifica "alternatamente" e senza fine con i ladri e con i poliziotti. Lui corre, è in fuga, e quando è vicino ai poliziotti grida, "Cani di delinquenti, ladri che non siete altro", e correndo più veloce dei poliziotti quando è a fianco dei ladri grida, "Sbirri che non siete altro" No, si chiamava *Solidarietà*. È raccolto in *Prima che tu dica pronto*.

Poi ci sono gli anni del boom, e i registi importanti si accorgono tutti di Calvino. Partiamo da Fellini, che rapporti ebbe con lui?

E.S. - Non ricordo più l'anno, abitavamo ancora a Parigi e in un viaggio a Roma qualcuno disse a Italo che Fellini voleva conoscerlo. Fellini ci dette appuntamento a casa sua in via Margutta, una mattina. Siamo andati lì, abbiamo aspettato un po' e infine è apparso Fellini (ma non posso raccontarti di come l'ho visto io!) che con molta grazia chiese a Italo di scrivere l'introduzione a un libro Einaudi che si sarebbe chiamato *Quattro film*, contenente le sue sceneggiature. Fellini parlò a lungo, mentre Italo come al solito stava in silenzio e alla fine disse soltanto: "La verità è che a me il cinema interessa solo fino agli anni cinquanta". Fellini replicò senza perdere un istante, che gli andava benissimo. E il risultato fu l'*Autobiografia di uno spettatore*, dove Italo racconta il suo rapporto con il cinema negli anni dell'adolescenza, al cinema Ariston di Sanremo dove scappava quasi ogni pomeriggio, e solo alla fine parla anche di Fellini.

In un modo molto intelligente, vedendo le radici di Fellini nei giornali umoristici, nel "Marc'Aurelio".

E.S. - Fellini lo aveva scoperto così. C'è una lettera, pubblicata, in cui dice di avere scoperto una persona molto intelligente che scrive delle cose umoristiche come Cico e Pallina, mi pare. Anni prima che Fellini facesse il regista.

Peraltro lo stesso Calvino mandava vignette al "Bertoldo", che

poi Del Buono ha ritrovato pubblicandone alcune in un libro che si chiama Gli anni del Bertoldo. Credo si tratti delle prime cose in assoluto pubblicate da Calvino.

E.S. - Aveva sedici anni, e aveva studiato disegno per corrispondenza, conquistando perfino un diploma. E mi ha detto che era convinto che quello sarebbe stato il suo mestiere. I testi contavano molto meno del disegno, della caricatura. Ci sono caricature non pubblicate nelle quali si riconoscono Greta Garbo, William Powell, più di una volta Macario.

Macario era un "mamo", secondo i criteri della commedia dell'arte, il nuovo nato, quello che scopre il mondo

E.S. - Come Harpo Marx.

O come Harry Langdon, che lui imitava. Anche Totò ha fatto spesso il "mamo", in Tototarzan e altrove. Peraltro le gag dei film di Macario le scrivevano quelli del "Bertoldo" e del "Marc'Aurelio". È forse per questo che a Calvino piaceva soprattutto il Fellini legato ancora a quelle atmosfere, per esempio Lo sceicco bianco.

E.S. - Sì, *Lo sceicco bianco* gli piaceva moltissimo. A Italo non poteva piacere, per esempio, *Satyricon*, troppo diverso dai suoi modelli, assolutamente diverso.

Roma doveva però piacergli.

E.S. - Sai che non me lo ricordo?

Mi capitò di vedere a Torino, in un cinema enorme sotto i portici di via Roma, trascinato da Bollati, Otto e mezzo in compagnia di Italo e altri einaudiani la prima sera che lo davano. E ricordo che Calvino mi sembrò estremamente interessato anche se diceva, lo ricordo benissimo, che quelle cose erano già state fatte da tempo in letteratura.

E.S. - Quello che non poteva piacere a Italo era il modo in cui Fellini vede il personaggio dell'intellettuale, nella *Dolce vita*.

E in Otto e mezzo, forse, il personaggio del critico che era calcato su Giacomo Debenedetti

E.S. - La cosa curiosa è che i grandi registi italiani del periodo prima o poi hanno tutti pensato che Italo avrebbe potuto scrivere per loro la sceneggiatura perfetta, e inutilmente gliela chiedevano. Non funzionava mai! Del film che poi si chiamò *Zabriskie Point*, Antonioni aveva mandato la prima stesura a Italo perché la aggiustasse. Il malinteso durò dei mesi. All'origine la storia di *Zabriskie Point* si basava, come si dice in italiano?, su un tiratore scelto, un tireur d'élite, ma a Italo davvero non interessava scrivere sceneggiature, né mettere le mani nei propri romanzi trasformandoli in testi
per il cinema. Anche Fellini voleva da lui una sceneggiatura per un film che poi non venne mai fatto.

Il progetto delle Fiabe italiane?

E.S. - No. Veniva qua a discuterne. Curiosamente, voleva fare un film sul terrorismo, aveva assistito di nascosto a interrogatori di brigatisti e questo lo aveva interessato molto. Chiese a Italo di scriverne, e Italo non volle farlo.

E Antonioni?

E.S. - Italo era stato amico di Antonioni, al tempo di Nettezza urbana, il documentario.

E so che gli era piaciuto Le amiche, il film torinese di Antonioni, tratto da Pavese.

E.S. - Non ricordo se gli era piaciuto o no, però ci tenne a farmelo vedere. Come mi fece vedere *Il grido.* Mi portò a vedere anche un film a sketch dove c'era *L'avventura di un soldato* (in rassegna, n.d.r.) con Nino Manfredi, molto carino ma il cui limite era che si parlava, che non era muto come il racconto. A me quello era parso un film straordinario, ma chissà che effetto mi farebbe rivederlo oggi. I film successivi, come *L'eclisse* o *Deserto rosso*, non gli piacquero molto. Quando ho conosciuto Italo, la nostra prima conversazione ebbe per oggetto *L'avventura di un soldato*, e dopo mi mandò un articolo che ne riferiva chiamandomi "C.".

E Pasolini?

E.S. - Ricordo che *Medea*, che vedemmo insieme, non gli piacque affatto. Se non sbaglio c'era uno che suonava il tamburo ed era il fato, e questo decisamente lo allontanava. Non gli piacque neanche *Teorema*, che invece a me piacque molto.

3. Parigi

Tu hai conosciuto Italo a Parigi, e avete abitato a Parigi per molti anni. Andavate molto al cinema, a Parigi?

E.S. - Molto.

Ed erano gli anni della nouvelle vague.

E.S. - Sì. Godard gli piacque, all'inizio, ma quando diventò astratto gli piacque molto meno. Ricordo che Godard fece un film sui Rolling Stones. Italo si arrabbiava molto al cinema, e in quel film la noia era davvero pazzesca! Abbiamo resistito ben trenta minuti, e poi siamo fuggiti. Vedemmo insieme anche *Week end* e *L'ingorgo* e Mireille Darc che raccontava la sua vita - che a me sembrò interessante, ma non ricordo le sue reazioni.

Mi hai detto che gli capitava spesso di lasciare un film a metà, o all'inizio. Per esempio Nostra Signora dei Turchi.

E.S. - Lì andò via così in fretta, trascinandomi appresso, che non ho avuto il tempo di capire di che si trattava e se fosse giusto o no andarsene!

Con Carmelo Bene ha poi lavorato per una cosa radiofonica, ricordo.

E.S. - Non lo aveva scelto lui, e non commentò il risultato. Si trattava di una trasmissione della serie delle "interviste impossibili", quella con Montezuma, e sentendo io il nastro e sapendo quanto a Italo sarebbe piaciuto fare l'attore, mi sembrò che Italo facesse meglio la parte del giornalista che non Carmelo quella di Montezuma. L'altra intervista, quella con l'Uomo di Neanderthal in cui però non c'era Carmelo, mi piacque di più. Anche perché l'uomo di Neanderthal parlava più o meno come parlava Italo!

Calvino amava Totò, ma non amava la commedia all'italiana, quindi Sordi, Gassman e gli altri.

E.S. - Un altro film da cui mi trascinò via quasi subito fu *I mostri* - lo conoscevo da poco, forse vedemmo questo film a Parigi. *I mostri* gli procurò un vero attacco di rabbia: detestava la compiacenza degli italiani verso i loro difetti, mancanze, carenze.

Non gli piacevano neanche i film, diciamo così, troppo psicologici...

E.S. - Per niente! Gli piaceva molto Totò, ma non la commedia all'italiana. E come avrebbe potuto piacergli? Era all'opposto della sua poetica.

Totò era una maschera, non un personaggio, la psicologia in lui contava poco. E aveva qualche radice nelle "fiabe italiane".

E.S. - Sì, ma le Fiabe italiane Italo le ha riscritte a trentatre anni e poi non se ne è più occupato, finiscono lì.

Però ne ha assorbito i meccanismi, le strutture.

E.S. - Certo *Il barone rampante*, *Il visconte*, *Il Cavaliere inesistente* sono fiabeschi, almeno sino a un certo punto, ma poi non so se questo torna più nella sua opera. In *Palomar* non c'è niente di fiabesco.

Forse l'ultima apparizione del fiabesco è in Marcovaldo...

E.S. - Ma siamo attorno al Sessanta, quando insieme a *Marcovaldo* scrive anche *La giornata d'uno scrutatore*, e riuscire a trovare lì dentro qualcosa di fiabesco è proprio difficile.

A Parigi frequentavate qualcuno del mondo del cinema?

E.S. - Per noi non esisteva il concetto del "frequentare", e qui devo entrare in una parte molto privata della sua biografia. Da quando apriva gli occhi la mattina, Italo o leggeva o scriveva. La sola cosa che faceva di altro era uscire per comprare i giornali, tanti, di solito cinque al giorno. A Parigi comprava i giornali italiani e "Le Monde", tant'è vero che in un'intervista che gli fece un'argentina moltissimi anni fa, alla domanda "perché vivi a Parigi?" Italo rispose: "Per i formaggi, e per comprare 'Le Monde' il giorno che esce". Perché "Le Monde" in Italia arrivava l'indomani. La prima edizione parigina era alle due del pomeriggio.

Una volta mi hai raccontato di una insolita visita di Clouzot, un altro che cercò di convincere Calvino a scrivere sceneggiature. Mi hai anche detto che a Calvino piaceva molto la Série Noire.

E.S. - Sì, gli piacevano molto *Grisbi*,(1954) e i "*Rififi"*, i film di quel periodo. Il cinema di genere gli piaceva. Parlava di *Ombre rosse* (Stagecoach, 1939) con entusiasmo (anche di *Ombre malesi*!). Ma non potevano tradurlo come era giusto *La diligenza*? Quanto a Clouzot non ricordo più l'anno. Telefonò e ci invitò a casa sua (aveva già avuto l'infarto) ricevendoci in un bellissimo spazio e parlando a lungo, in modo abbastanza vago, e chiedendo alla fine a Italo, "Vous-etes jaloux?". Italo: "Moi? Pas du tout!". E Clouzot: "Moi non plus." Capii che mentivano tutti e due spudoratamente, e questo mi è rimasto molto impresso. Naturalmente non successe niente, figuriamoci se Italo voleva scrivere qualcosa sulla gelosia, perché questo era il tema del film che Clouzot voleva fare! Ma forse no, avrebbe potuto. Nel *Barone rampante* infatti ne scrive.

4. Disavventure di uno scrittore

Il barone rampante è forse il libro di Calvino che è stato più concupito dal cinema, anche se senza risultati.

E.S. - Non ho contato il numero di volte che me l'hanno chiesto, ma potrei dire tranquillamente trecento! De Laurentiis ebbe i diritti per quindici anni, dal 1972 al 1986, e non riuscì mai a fare il film. Lo voleva fare con Manfredi. Altri avrebbero voluto comprare i diritti da De Laurentiis, ma De Laurentiis non li mollò mai. Ci fu Louis Malle, anche. Ma il più ostinato di tutti è stato Richard Gere, un uomo simpaticissimo e che è diventato un amico, che avrebbe voluto esserne il protagonista, il produttore, il regista. Non ci riuscì, anche se per lui era un'ossessione. Ma è molto difficile fare "Il barone" al cinema, con un protagonista che non può mettere i piedi sulla terra!

C'è un film cinese di Ang Lee, La tigre e il dragone, con la parte finale tutta sulla cima degli alberi, che mi ha ricordato Il barone.

L'ho visto e mi è piaciuto. Ma il tuo accenno all'Asia mi fa venire in mente che il sogno di Italo era che "Il barone" lo facesse Kurosawa, un regista che ammirava moltissimo. Una volta, al festival di Venezia c'era Kurosawa, e noi lo scrutammo a lungo da lontano, ma figuriamoci se Italo era il tipo da accostarlo e dirgli "Ho scritto un libro che potrebbe interessarla"! Italo aveva un'ammirazione folle per Kurosawa e per Ozu, due visioni completamente diverse del cinema, una barocca e una più realista, ma entrambe ugualmente esigenti. I film di Ozu li passarono in un piccolo cinema di Parigi a mezzanotte, e ci andammo regolarmente. Italo ammirava molto il cinema giapponese.

E il cinema americano degli anni più caldi, dopo il Sessantotto?

E.S. - C'è una intervista con Lietta Tornabuoni in cui disse che gli era piaciuto moltissimo *Apocalypse Now*, Marlon Brando escluso. L'aspetto metafisico, filosofico dell'ultima parte non gli piacque, non solo per Marlon Brando, che sembrava uscito da un horror movie. Gli piacque anche *Rosemary's Baby* di Polanski, e i primi film di Polanski, soprattutto *Mammiferi* (Ssaki, 1962) e *Un coltello nell'acqua (*Noz w wodzie, 1962).. *Mammiferi* era come un corto di Laurel e Hardy, che Italo adorava e che ha continuato a vedere ogni volta che li riproponevano. Però il film americano che a mia memoria gli piacque di più fu *Husbands* (Mariti, 1970, in rassegna) di Cassavetes. Non era vero quello che aveva detto a Fellini, che gli piacevano i film solo fino agli anni cinquanta, ci sono tanti film successivi a quegli anni che lui ha amato moltissimo, appunto come *Husbands*, che provocò in lui un vero entusiasmo.

È curioso, perché è un film che non ha niente di calviniano.

E.S. - Ma Calvino non era solo calviniano! Pensa all'anno in cui fu realizzato. Non si era ancora visto un film che cominciasse con un funerale, e uno dei quattro amici del morto, tutti disperati perché cominciano ad accorgersi che neanche loro sono immortali, cerca affannosamente un fiammifero e non lo trova e questo provoca in lui un "fou rire" imbarazzante, che contagia gli altri. Insomma, siccome non possono accettare di essere mortali, comincia qui la loro sbandata: lasciano le famiglie, vanno all'avventura. Una volta, ero a una specie di festa a Roma e un attore mi accostò per dirmi che c'era Ben Gazzara che voleva conoscermi. E Gazzara mi disse: "Il giorno più felice della mia vita è stato quando ho aperto il New York Times e c'era un'intervista con suo marito che, alla domanda sul film che gli era più piaciuto negli ultimi anni, ha risposto Husbands."

Il cinema: "evasione" e spaesamento
(Lo schermo come rifugio e rivalsa sulla vita reale)

Ci sono stati anni in cui andavo al cinema quasi tutti i giorni e magari due volte al giorno, ed erano gli anni tra diciamo il Trentasei e la guerra, l'epoca insomma della mia adolescenza. Anni in cui il cinema è stato per me il mondo. Un altro mondo da quello che mi circondava, ma per me solo ciò che vedevo sullo schermo possedeva le proprietà d'un mondo, la pienezza, la necessità, la coerenza, mentre fuori dello schermo s'ammucchiavano elementi eterogenei che sembravano messi insieme per caso, i materiali della mia vita che mi parevano privi di qualsiasi forma.
Il cinema come evasione, si è detto tante volte, con una formula che vuol essere di condanna, e certo a me il cinema allora serviva a quello, a soddisfare un bisogno di spaesamento, di proiezione della mia attenzione in uno spazio diverso, un bisogno che credo corrisponda a una funzione primaria dell'inserimento nel mondo, una tappa indispensabile d'ogni formazione. Certo per crearsi uno spazio diverso ci sono anche altri modi, più sostanziosi e personali: il cinema era il modo più facile e a portata di mano, ma anche quello che istantaneamente mi portava più lontano. Ogni giorno, facendo il giro della via principale della mia piccola città, non avevo occhi che per i cinema, tre di prima visione che cambiavano programma ogni lunedì e ogni giovedì, e un paio di stambugi che davano film più vecchi o scadenti, con rotazione di tre alla settimana. Già sapevo in precedenza quale film davano in ogni sala, ma il mio occhio cercava i cartelloni piazzati da una parte, dove s'annunciava il film del prossimo programma, perché là era la sorpresa, la promessa, l'aspettativa che m'avrebbe accompagnato nei giorni seguenti.
Andavo al cinema al pomeriggio, scappando di casa di nascosto, o con la scusa d'andare a studiare da qualche compagno, perché nei mesi di scuola i miei genitori mi lasciavano poca libertà. La prova della vera passione era la spinta a ficcarmi dentro un cinema appena apriva, alle due. Assistere alla prima proiezione aveva vari vantaggi: la sala semivuota, come fosse tutta per me, che mi permetteva di sdraiarmi al centro dei "terzi posti" colle gambe allungate sulla spalliera davanti; la speranza di rincasare senza che si fossero accorti della mia fuga, per poi avere il permesso di uscire di nuovo (e magari vedere un altro film); un leggero stordimento per il resto del pomeriggio, dannoso per lo studio ma favorevole alle fantasticherie. E oltre a queste ragioni tutte a vario titolo inconfessabili, una ce n'era di più seria: entrare all'ora dell'apertura mi garantiva la rara fortuna di vedere il film dal principio, e non da un momento qualsiasi verso la metà o la fine come mi capitava di solito quando raggiungevo il cinema a metà pomeriggio o verso sera.
L'entrare a film cominciato corrispondeva del resto all'uso barbaramente generalizzato degli spettatori italiani, e che tuttora vige. Possiamo dire che già a quei tempi precorrevamo le tecniche narrative più sofisticate del cinema d'oggi, spezzando il filo temporale della storia e trasformandola in un puzzle da ricomporre pezzo a pezzo o da accettare nella forma di corpo frammentario. Per continuare a consolarci, dirò che assistere all'inizio del film dopo che se ne conosceva la fine dava soddisfazioni supplementari: scoprire non lo scioglimento dei misteri e dei drammi ma la loro genesi; e un confuso senso di preveggenza di fronte ai personaggi. Confuso: come appunto dev'essere quello dei divinatori, perché la ricostruzione della trama smozzicata non era sempre agevole, e meno che mai se si trattava d'un film poliziesco, dove l'identificazione dell'assassino prima e del delitto poi lasciava in mezzo una zona di mistero ancor più tenebrosa. Per di più alle volte tra il principio e la fine restava un pezzo perduto, perché improvvisamente guardando l'orologio m'accorgevo d'aver fatto tardi e se non volevo incorrere nelle ire familiari dovevo scappar via prima che sullo schermo fosse riapparsa la sequenza durante la quale ero entrato. Così molti film mi sono rimasti con un buco nel mezzo, e ancor oggi, dopo più di trent'anni, - che dico? - quasi quaranta, quando mi capita di rivedere uno di quei film d'allora - alla televisione, per esempio -, riconosco il momento in cui ero entrato nel cinema, le scene che avevo visto senza capirle, recupero gli spezzoni perduti, rimetto insieme il puzzle come l'avessi lasciato incompiuto il giorno prima.
(Parlo dei film che ho visto diciamo tra i tredici e i diciott'anni, quando il cinema m'occupava con una forza che non ha confronto col prima e col poi; dei film visti nell'infanzia i ricordi sono confusi; i film visti da adulto si mescolano con tante altre impressioni ed esperienze. Le mie sono le memorie di uno che scopre il cinema allora: ero stato allevato con le redini tirate, e mia madre cercò finché poté di preservarmi da rapporti col mondo che non fossero programmati e intesi a un fine; quando ero bambino al cinema mi accompagnava di rado e solo per i film che reputava "adatti" o "istruttivi". Ho pochi ricordi del tempo del muto e dei primi anni del parlato: qualche Charlot, un film sull' Arca di Noè, *Ben Hur* con Ramon Novarro, *Dirigibile* in cui uno Zeppelin naufragava al Polo, il documentario *Africa parla*, un film avvenirista sul Duemila, le avventure africane di Trader Horn. Se Douglas Fairbanks e Buster Keaton figurano ai posti d'onore nella mia mitologia è perché più tardi li ho introdotti retrospettivamente in una mia infanzia immaginaria alla quale non potevano non appartenere; da bambino li conoscevo solo dalla contemplazione dei manifesti a colori. Generalmente mi venivano evitati i film con intrecci amorosi, che del resto non capivo perché per mancanza di consuetudine con la fisiognomica cinematografica confondevo gli attori del film uno con l'altro, specie se avevano i baffetti, e le attrici, specie se erano bionde. Nei film d'aviazione che si usavano molto ai tempi della mia fanciullezza i personaggi maschili s'assomigliavano come tanti gemelli, e siccome la vicenda era sempre basata sulla gelosia di due piloti che per me erano un unico pilota, me ne veniva una gran confusione. Insomma, il mio apprendistato di spettatore era stato lento e contrastato; perciò ne esplose la passione di cui parlo).

Quando invece ero entrato nel cinema alle quattro o alle cinque, all'uscirne mi colpiva il senso del passare del tempo, il contrasto tra due dimensioni temporali diverse, dentro e fuori del film. Ero entrato in piena luce e ritrovavo fuori il buio, le vie illuminate che prolungavano il bianco e nero dello schermo. Il buio un po' attutiva la discontinuità tra i due mondi e un po' l'accentuava, perché marcava il passaggio di quelle due ore che non avevo vissuto, inghiottito in una sospensione del tempo, o nella durata d'una vita immaginaria, o nel salto all'indietro nei secoli. Un'emozione speciale era scoprire in quel momento che le giornate s'erano accorciate o allungate: il senso del passare delle stagioni (sempre blando nella località temperata in cui vivevo) era all'uscita del cinema che mi raggiungeva. Quando nel film pioveva, tendevo l'orecchio per sentire se s'era messo a piovere anche fuori, se m'aveva sorpreso un acquazzone essendo scappato di casa senza ombrello: era l'unico momento in cui, pur restando immerso in quell'altro mondo, mi ricordavo del mondo di fuori; ed era un effetto angoscioso. La pioggia nei film ancor oggi risveglia in me quel riflesso, un senso d'angoscia.

Se non era ancora ora di cena, m'intruppavo con gli amici su e giù per i marciapiedi della via principale. Ripassavo davanti al cinema da cui ero appena uscito e sentivo dalla cabina di proiezione battute del dialogo risuonare sulla via, e le ricevevo adesso con un senso d'irrealtà, non più d'immedesimazione, perché ero ormai passato nel mondo di fuori; ma anche con un senso simile alla nostalgia, come chi si volta indietro su un confine.

Penso a un cinema in particolare, il più vecchio della mia città, legato ai primi miei ricordi dei tempi del muto, e che di quei tempi aveva conservato (fino a non molti anni fa) un'insegna liberty decorata di medaglie, e la struttura della sala, un lungo camerone in discesa fiancheggiato da un corridoio a colonne. La cabina dell'operatore apriva sulla via principale una finestrella da cui risuonavano le assurde voci del film, metallicamente deformate dai mezzi tecnici dell'epoca, e ancor più assurde per l'eloquio del doppiaggio italiano che non aveva rapporto con nessuna lingua parlata del passato o del futuro. Eppure la falsità di quelle voci doveva pur avere una forza comunicativa in sé, come il canto delle sirene, e io passando ogni volta sotto quella finestrella sentivo il richiamo di quell'altro mondo che era il mondo.

Le porte laterali della sala davano su un vicolo; negli intervalli la maschera con gli alamari sulla giubba apriva le tende di velluto rosso e il colore dell'aria di fuori s'affacciava alla soglia con discrezione, i passanti e gli spettatori seduti si guardavano con un po' di disagio, come per un'intrusione sconveniente per gli uni o per gli altri. Specie l'intervallo tra il primo e il secondo tempo (altra strana usanza solo italiana, che inspiegabilmente si è conservata fino a oggi) veniva a ricordare che ero sempre in quella città, in quel giorno, in quell'ora: e secondo l'umore del momento cresceva la soddisfazione a sapere che tra un istante sarei tornato a proiettarmi nei mari della Cina o nel terremoto di San Francisco; oppure mi piombava addosso il richiamo a non dimenticare che ero sempre qui, a non perdermi lontano.

Meno crude erano le interruzioni nel più importante cinema cittadino d'allora, in cui il cambiamento d'aria avveniva con l'aprirsi di una cupola metallica, al centro di una volta affrescata a centauri e ninfe. La vista del cielo introduceva in mezzo al film una pausa di meditazione, col lento passare di una nuvola che poteva pur giungere da altri continenti, da altri secoli. Nelle sere d'estate la cupola restava aperta anche durante la proiezione: la presenza del firmamento inglobava tutte le lontananze in un solo universo.

L'estate: la sua Hollywood
(Le vacanze estive e la scoperta del cinema americano)

Nelle vacanze estive frequentavo i cinema con più calma e libertà. La maggior parte dei miei compagni di scuola lasciavano d'estate la nostra cittadina marittima per la montagna o la campagna, e io restavo senza compagnia per settimane e settimane. Era una stagione di caccia ai vecchi film che s'apriva per me ogni estate, perché si tornavano a programmare film d'anni precedenti, di prima che questa fame onnivora si impadronisse di me, e in quei mesi potevo riconquistare anni perduti, rifarmi un'anzianità di spettatore che non avevo. Film del normale circuito commerciale: è solo di quelli che parlo (la esplorazione dell'universo retrospettivo dei cineclub, della storia consacrata e racchiusa nelle cinemateche segnerà un'altra fase della mia vita, un rapporto con città e mondi diversi, e allora il cinema entrerà a far parte di un discorso più complesso, d'una storia); ma intanto porto ancora con me l'emozione che ebbi a recuperare un film di Greta Garbo che sarà stato di tre o quattro anni prima ma che per me apparteneva alla preistoria, con un Clark Gable giovanissimo, senza baffi. *Cortigiana* si chiamava, o era l'altro? Perché erano due i film di Greta Garbo che aggiunsi alla mia collezione in quella stessa serie estiva di riprese, la cui perla restò comunque *Lo schiaffo* con Jean Harlow.

Non ho ancora detto, ma mi pareva sottinteso, che il cinema era per me quello americano, la produzione corrente di Hollywood. La «mia» epoca va pressapoco dai *Lancieri del Bengala* con Gary Cooper e *L'ammutinamento del Bounty* (in realtà intende *Mutiny on the Bounty*, Gli ammutinanti del Bounty, n.d.r.) con Charles Laughton e Clark Gable, fino alla morte di Jean Harlow (che rivissi tanti anni dopo come morte di Marylin Monroe, in un'epoca più cosciente della carica nevrotica d'ogni simbolo), con in mezzo molte commedie, i giallo-rosa con Myrna Loy e William Powell e il cane Asta, i musicals di Fred Astair e Ginger Rogers, i gialli di Charlie Chan detective cinese e i film del terrore di Boris Karloff. I nomi dei registi li avevo meno presenti dei nomi degli attori, tranne qualcuno come Frank Capra, Gregory La Cava, e Frank Borzage il quale anziché i miliardari rappresentava la povera gente, di solito con Spencer Tracy: erano i registi dei buoni sentimenti dell'epoca di Roosevelt; questo lo imparai più tardi; allora mandavo giù tutto senza molto distinguere. Il cinema americano in quel momento consisteva in un campionario di facce d'attori senza uguali né prima né poi (così almeno a me pare) e le vicende erano semplici meccanismi per far stare insieme queste facce (amorosi, caratteristi, generici) in combinazioni sempre diverse. Attorno a queste

trame convenzionali quel che aleggiava di sapore d'una società e di un'epoca era poca cosa, ma appunto per questo mi raggiungeva senza che sapessi definire in che consistesse. Era (come avrei appreso in seguito) la mistificazione di quanto quella società portava dentro, ma era una mistificazione particolare, diversa dalla mistificazione nostrana che ci sommergeva durante il resto della giornata. E come per lo psicoanalista ha uguale interesse che il paziente menta o sia sincero perché comunque gli rivela qualcosa di sé, così io spettatore appartenente a un altro sistema di mistificazioni avevo qualcosa da imparare sia da quel poco di verità sia da quel molto di mistificazione che i prodotti di Hollywood mi davano. Perciò non porto alcun rancore a quell'immagine menzognera della vita; ora mi sembra di non averla mai presa per vera, ma solo per una tra le possibili immagini artificiali, anche se allora non avrei saputo spiegarlo.

Circolavano anche i film francesi, certo, che si manifestavano come qualcosa di completamente diverso, dando allo spaesamento un altro spessore, un aggancio speciale tra i luoghi della mia esperienza e i luoghi dell'altrove (l'effetto chiamato "realismo" consiste in questo, avrei capito poi), e dopo aver visto la Casbah di Algeri in *Pepé le Moko* guardavo con altri occhi le vie a scale della nostra città vecchia. La faccia di Jean Gabin era fatta d'un altro materiale, fisiologico e psicologico, da quelle degli attori americani, che mai si sarebbero alzate dal piatto sporche di minestra e d'umiliazione come all'inizio di *La Bandera*. (Solo quella di Wallace Beery in *Viva Villa!* poteva starle vicino, e forse anche quella di Edward G. Robinson). Il cinema francese era greve d'odori quanto quello americano sapeva di palmolive, lustro e asettico. Le donne avevano una presenza carnale che le insediava nella memoria come donne vive e insieme come fantasmi erotici (è Viviane Romance la figura che associo a questo pensiero), mentre nelle stelle di Hollywood l'erotismo era sublimato, stilizzato, idealizzato (anche la più carnale delle americane d'allora, la bionda-platino Jean Harlow, era resa irreale dal biancore abbagliante della pelle). Nel bianco e nero la forza del bianco operava una transfigurazione dei visi femminili, delle gambe, delle spalle e scollature, faceva di Marlene Dietrich non l'oggetto immediato del desiderio ma il desiderio stesso come essenza extraterrestre. Avvertivo che il cinema francese parlava di cose più inquietanti e vagamente proibite, sapevo che Jean Gabin in *Quai des brumes* non era un reduce che voleva andare a coltivare una piantagione nelle colonie, come il doppiaggio italiano cercava di far credere, ma un disertore che scappava dal fronte, tema che la censura fascista non avrebbe mai permesso.

Insomma, anche del cinema francese degli Anni Trenta potrei parlare a lungo come dell'americano, ma il discorso s'allargherebbe a tante altre cose che non sono cinema e non sono Anni Trenta, mentre il cinema americano degli Anni Trenta sta a sé, quasi direi che è senza un prima e senza un poi: certo è senza un prima e un poi nella storia della mia vita. A differenza del cinema francese il cinema americano d'allora non aveva niente a che fare con la letteratura: forse è questa la ragione per cui si stacca nella mia esperienza con un rilievo isolato dal resto: queste mie memorie di spettatore appartengono alle memorie di prima che la letteratura mi sfiorasse.

Quello che si chiamava il firmamento di Hollywood. formava un sistema a sé, con le sue costanti e le sue variabili, una tipologia umana. Gli attori rappresentavano modelli di caratteri e di comportamenti; c'era un eroe possibile per ogni temperamento; per chi si proponeva d'affrontare la vita nell'azione, Clark Gable rappresentava una certa brutalità rallegrata dalla spacconeria, Gary Cooper un sangue freddo filtrato dall'ironia; per chi contava di superare gli ostacoli mediante lo humour e il savoir faire, c'era l'aplomb di William Powell e la discrezione di Franchot Tone; per l'introverso che vince la sua timidezza c'era James Stewart, mentre Spencer Tracy era il modello dell'uomo aperto e giusto che sa fare le cose con le sue mani; e veniva proposto perfino un raro esempio d'eroe intellettuale in Leslie Howard.

Con le attrici la gamma delle fisionomie dei caratteri era più ristretta: le truccature, le pettinature, le espressioni tendevano a una stilizzazione unitaria divisa nelle due categorie fondamentali delle bionde e delle brune, e all'interno d'ogni categoria s'andava dall'estrosa Carole Lombard alla pratica Jean Arthur, dalla bocca ampia e languida di Joan Crawford a quella sottile e pensosa di Barbara Stanwyck, ma in mezzo c'era un ventaglio di figure sempre meno differenziate, con un certo margine d'intercambiabilità. Tra il catalogo delle donne incontrate nei film americani e il catalogo delle donne che s'incontrano fuori dello schermo nella vita di tutti i giorni non si riusciva a stabilire un rapporto; direi che dove finiva l'uno cominciava l'altro. (Con le donne dei film francesi invece questo rapporto c'era). Dalla spregiudicatezza monellesca di Claudette Colbert all'energia puntuta di Katherine Hepburn, il modello più importante che i caratteri femminili del cinema americano proponevano era quello della donna rivale dell'uomo in risolutezza e ostinazione e spirito e ingegno; in questa lucida padronanza di sé di fronte all'uomo, Myrna Loy era quella che metteva più intelligenza e ironia. Ora ne parlo con una serietà che non avrei saputo collegare alla leggerezza di quelle commediole; ma in fondo per una società come la nostra, per il costume italiano di quegli anni, soprattutto in provincia, questa autonomia e iniziativa delle donne americane poteva essere una lezione, che in qualche modo mi raggiungeva. Tanto che m'ero fatto di Myrna Loy il prototipo d'un femminino ideale forse uxorio forse sororale, comunque d'identificazione di gusto, di stile, che coesisteva accanto ai fantasmi dell'aggressività carnale (Jean Harlow, Viviane Romance) e della passione estenuante e languida (Greta Garbo, Michele Morgan), verso i quali l'attrazione che provavo era venata da un senso di timore; o accanto a quell'immagine di felicità fisica e allegria vitale che era Ginger Rogers, per cui nutrivo un amore sfortunato in partenza anche nelle reveries perché non sapevo ballare. Ci si può chiedere se il costruirsi un Olimpo di donne ideali e per il momento irraggiungibili fosse un bene o un male per un giovane. Un aspetto positivo certamente l'aveva, perché spingeva a non accontentarsi di quel poco o molto che si incontrava e a proiettare i propri desideri più in là, nel futuro o nell'altrove o nel difficile; l'aspetto più negativo era che non insegnava a guardare

le donne vere con occhio pronto a scoprire bellezze inedite non conformi ai canoni, a inventare personaggi nuovi con ciò che il caso o la ricerca ci fa incontrare nel nostro orizzonte.

La metà del cinema: la voce. Le voci vere
(L'astrazione del doppiaggio e la tenerezza dei caratteristi)

Se il cinema era per me fatto soprattutto di attori e attrici, devo pur tener presente che per me, come per tutti gli spettatori italiani, esisteva solo la metà d'ogni attore e d'ogni attrice, cioè solo la figura e non la voce, sostituita dall'astrazione del doppiaggio, da una dizione convenzionale ed estranea e insapore, non meno anonima della scritta stampata che negli altri paesi (o almeno in quelli dove gli spettatori sono considerati più agili mentalmente) informa di quel che le bocche comunicano con tutta la carica sensibile d'una pronuncia personale, d'una sigla fonetica fatta di labbra, di denti, di saliva, fatta soprattutto delle provenienze geografiche diverse del calderone americano, in una lingua che a chi la capisce rivela sfumature espressive e per chi non la capisce ha un di più di potenzialità musicale (quale quella che oggi sentiamo nei film giapponesi o anche in quelli svedesi). La convenzionalità del cinema americano mi arrivava dunque raddoppiata (mi si scusi il bisticcio) dalla convenzionalità del doppiaggio, che alle nostre orecchie però entrava a far parte dell'incantesimo del film, inseparabile da quelle immagini. Segno che la forza del cinema è nata muta, e la parola -almeno per gli spettatori italiani - è sempre sentita come una sovrapposizione, una didascalia in stampatello. (Del resto i film italiani d'allora se non erano doppiati, era come se lo fossero. Se non ne parlo, pur avendoli visti quasi tutti e ricordandomeli, è perché contavano cosi poco, in male o in bene, e in questo discorso sul cinema come altra dimensione del mondo non potrei proprio farceli entrare).

Nella mia assiduità di spettatore di film americani entrava un'ostinazione da collezionista, per cui tutte le interpretazioni d'un attore o d'una attrice erano come i francobolli d'una serie che andavo appiccicando nell'album della mia memoria, colmando a poco a poco le lacune. Ho nominato finora dive e divi famosi ma il mio collezionismo s'estendeva allo stuolo dei generici che a quel tempo erano un necessario ingrediente d'ogni film, specie nei ruoli comici, come Everett Horton o Frank Morogan, o nei ruoli di "cattivo", come John Carradine o Joseph Calleja. Era un po' come nella commedia di maschere, dove ogni ruolo è prevedibile, e già leggendo i nomi del cast sapevo che Billie Burke sarebbe stata la signora. un po' svanita, Aubrey Smith il colonnello burbero, Mischa Auer lo spiantato scroccone, Eugene Pallette il miliardario, ma m'aspettavo anche la piccola sorpresa, di riconoscere una faccia nota in una parte che non ci si aspetta, magari truccata in un altro modo. Conoscevo i nomi quasi di tutti, anche di quello che faceva sempre il portiere d'albergo permaloso (Hugh Pagborne), anche di quello che faceva sempre il barista raffreddato (Armetta); e d'altri di cui non ricordo o non riuscii mai a sapere i nomi ricordo le facce; per esempio dei vari maggiordomi, che erano una categoria a sé molto importante nel cinema d'allora, forse perché già ci si cominciava ad accorgere che l'epoca dei maggiordomi era finita.

Un'erudizione da spettatore, la mia, si badi bene, e non da specialista. Non potrei mai competere con gli eruditi professionali in materia (e neppure presentarmi a "Lascia o raddoppia") perché non ho mai avuto la tentazione di suffragare i miei ricordi con la consultazione di manuali, repertori filmografici, enciclopedie specializzate. Questi ricordi fanno parte d'un mio magazzino mentale dove non contano i documenti scritti ma solo il casuale depositarsi delle immagini lungo le giornate e gli anni, un magazzino di sensazioni private che non ho mai voluto mescolare con i magazzini della memoria collettiva. (Dei critici di quel tempo seguivo Filippo Sacchi, sul Corriere, molto fine e attento ai miei attori favoriti, e - più tardi - Volpone, sul Bertoldo, che era poi Pietro Bianchi, che per primo gettava un ponte tra cinema e letteratura}.

Va detto che tutta questa storia si concentra in pochi anni: la mia passione ebbe appena tempo di riconoscersi e liberarsi dalla repressione familiare, e fu soffocata d'improvviso dalla repressione statale.

Autarchia italiana ed embargo al cinema USA
(Non solo censura)

Tutto a un tratto (mi pare nel 1938) l'Italia, per estendere la sua autarchia al campo cinematografico, decretò l'embargo ai film americani. Non era propriamente una questione di censura: la censura come al solito dava o non dava il visto ai singoli film, e quelli che non passavano, nessuno li vedeva e basta. Malgrado la goffa campagna antihollywoodiana con cui accompagnò il provvedimento la propaganda del regime (che proprio a quel tempo s'andava allineando al razzismo hitleriano), la vera ragione dell'embargo doveva essere di protezionismo commerciale, per far posto sul mercato alla produzione italiana (e tedesca). Per cui restarono escluse le quattro più grosse case americane di produzione e distribuzione: Metro, Fox, Paramount, (Warner?) (è sempre a memoria che riferisco, fidandomi dell'esattezza di registrazione del mio trauma), mentre film d'altre case americane come RKO, Columbia, Universal, United Artists (che anche prima venivano distribuiti attraverso società italiane) continuarono ad arrivare fino a tutto il 1941, cioè finché l'Italia non si trovò in guerra contro gli Stati Uniti. Mi fu concessa ancora qualche soddisfazione isolata (anzi, una delle maggiori: *Ombre rosse*) ma la mia voracità collezionistica era colpita a morte.
In confronto a tutte le proibizioni e gli obblighi che il fascismo aveva imposto, e a quelli ancor più gravi che andava imponendo in quegli anni di pre-guerra e poi di guerra, il veto ai film americani era certo una privazione minore o minima, e io non ero così sciocco da non saperlo: però era la prima che colpisse direttamente me, che non avevo conosciuti altri anni che quelli del fascismo né sentito altri bisogni da quelli che l'ambiente in cui vivevo poteva suggerire e soddisfare. Era la prima volta che un diritto di cui godevo mi veniva tolto: più che un diritto, una dimensione, un mondo, uno spazio della mente; e sentii questa perdita come un'oppressione crudele, che racchiudeva in sé tutte le forme d'oppressione che conoscevo solo per sentito dire o per averne visto soffrire altre persone. Se ancora oggi posso parlarne come d'un bene perduto è perché qualcosa scomparve cosi dalla mia vita per non ricomparire mai più. Finita la guerra tante cose erano cambiate: io ero cambiato, e il cinema era diventato un'altra cosa, un'altra cosa in sé e un'altra cosa in rapporto con me. La mia biografia di spettatore riprende ma è quella d'un altro spettatore, che non è più soltanto spettatore.
Con tante altre cose per la testa, se ritornavo col ricordo al cinema hollywoodiano della mia adolescenza, lo trovavo una povera cosa: non era una delle epoche eroiche del muto o degli inizi del parlato di cui le mie prime esplorazioni nella storia del cinema m'avevano acceso la voglia. Anche i miei ricordi della vita di quegli anni erano cambiati, e tante cose che avevo considerato come l'insignificante quotidiano ora si coloravano di significato, di tensione, di premonizione. Insomma, nel riconsiderare il mio passato il mondo dello schermo mi si rivelava molto più pallido, più prevedibile, meno emozionante del mondo di fuori. Certo, posso pur sempre dire che era stata la vita di provincia grigia e banale a spingermi verso i sogni di celluloide, ma so di ricorrere a un luogo comune che semplifica molto la complessità dell'esperienza. È inutile che ora spieghi come e perché la vita provinciale che mi circondava durante l'infanzia e l'adolescenza era tutta fatta d'eccezioni alla norma, e la tristezza e l'accidia se c'erano erano dentro di me ma non nell'aspetto visibile delle cose. E anche il fascismo, in una località dove la dimensione di massa dei fenomeni non si coglieva, era un insieme di facce singole, di comportamenti individuali, dunque non una cappa uniforme come una mano di bitume, ma (dico agli occhi disincantati d'un ragazzo che guardava mezzo da fuori mezzo da dentro) un elemento di contrasto in più, un frammento del puzzle che per il suo contorno difforme era più difficile da far quadrare con gli altri, un film di cui avevo perduto l'inizio e di cui non sapevo immaginare la fine. Cos'era stato dunque allora il cinema, in questo contesto, per me? Direi: la distanza. Rispondeva a un bisogno di distanza, di dilatazione dei confini del reale, di veder aprirsi intorno delle dimensioni incommensurabili, astratte come entità geometriche, ma anche concrete, assolutamente piene di facce e situazioni e ambienti, che col mondo dell'esperienza diretta stabilivano una loro rete (astratta) di rapporti.

Il cinema italiano del dopoguerra
(Il genio dei registi. Incantare gli stranieri)

Dal dopoguerra in poi il cinema è stato visto, discusso, fatto, in un modo completamente diverso.
Il cinema italiano del dopoguerra non so quanto abbia cambiato

il nostro modo di vedere il mondo, ma certo ha cambiato il nostro modo di vedere il cinema (qualsiasi cinema, anche quello americano). Non c'è un mondo dentro lo schermo illuminato nella sala buia, e fuori un altro mondo eterogeneo separato da una discontinuità netta, oceano o abisso. La sala buia scompare, lo schermo è una lente d'ingrandimento posato sul fuori quotidiano, e obbliga a fissare ciò su cui l'occhio nudo tende a scorrere senza fermarsi. Questa funzione ha - può avere - la sua utilità, piccola, o media, o in qualche caso grandissima. Ma quella necessità antropologica, sociale, della distanza, non la soddisfa.

Poi (per riprendere il filo della biografia individuale) io sono entrato presto nel mondo della carta scritta, che lungo qualche suo margine confina col mondo della celluloide. Oscuramente ho subito sentito che, in nome del mio vecchio amore per il cinema, dovevo preservare la mia condizione di puro spettatore, e che ne avrei perso i privilegi se fossi passato dalla parte di quelli che fanno i film: non ebbi, d'altronde, mai la tentazione di provare. Ma la società italiana avendo poco spessore, con quelli che fanno il cinema ci si trova insieme in trattoria, tutti si conoscono con tutti, cosa che già toglie buona parte del suo fascino alla condizione dello spettatore (e del lettore). Si aggiunga il fatto che Roma per un po' di tempo era diventata una Hollywood internazionale, e che tra le cinematografie dei vari paesi sono presto cadute le barriere: insomma il senso della distanza si è perso in ogni sua accezione.

Io comunque continuo ad andare al cinema. L'incontro eccezionale tra lo spettatore e una visione filmata può prodursi sempre, per merito dell'arte oppure del caso. Nel cinema italiano ci si può aspettare molto dal genio personale dei registi, ma pochissimo dal caso. Questa dev'essere una delle ragioni per cui il cinema italiano l'ho talvolta ammirato, spesso apprezzato, ma non l'ho mai amato. Sento che al mio piacere di andare al cinema ha tolto più di quanto ha dato. Perché questo piacere va valutato non solo sui "film d'autore" con i quali entro in un rapporto critico di tipo "letterario", ma su quanto può venir fuori di nuovo dalla produzione media e minore, con cui cerco di ristabilire un rapporto da puro spettatore.

Dovrei allora parlare della commedia satirica di costume che per tutti gli Anni Sessanta ha costituito la produzione media italiana tipo. Nella più parte dei casi la trovo detestabile, perché quanto più la caricatura dei nostri comportamenti sociali vuol essere spietata tanto più si rivela compiaciuta e indulgente; in altri casi la trovo simpatica e bonaria, con un ottimismo che resta miracolosamente genuino, ma allora sento che non mi fa fare passi avanti nella conoscenza di noi stessi. Insomma, guardarci direttamente negli occhi è difficile. La vitalità italiana è giusto che incanti gli stranieri ma che lasci freddo me.

Non è un caso che una produzione artigiana di qualità costante e originalità stilistica sia nata da noi col western all'italiana, cioè come rifiuto della dimensione in cui il cinema italiano s'era affermato e fermato. E come costruzione d'uno spazio astratto, deformazione parodistica d'una convenzione puramente cinematografica. (Ma in questo modo dice pure qualcosa di noi, come psicologia di massa: di cosa rappresenta il film western per noi, di come integriamo e correggiamo il mito per investire in esso quel che portiamo dentro di noi).

Così anch'io, per ricrearmi il piacere del cinema, devo uscire dal contesto italiano e ritrovarmi un puro spettatore. Nelle sale strette strette e puzzolenti degli studios del Quartiere Latino posso ripescare i film degli Anni Venti o Trenta che credevo d'aver perduto per sempre, o lasciarmi aggredire dall'ultima novità magari brasiliana o polacca, che arriva da ambienti di cui non so niente. Insomma o vado a cercare i vecchi film che mi illuminino sulla mia preistoria, o quelli tanto nuovi da potermi forse indicare come sarà il mondo dopo di me. E anche in questo senso sono sempre i film americani - parlo di quelli più nuovi - che hanno da comunicare qualcosa di più inedito: sempre ancora sulle autostrade, sui drugstores, sulle facce giovani o vecchie, sul modo di muoversi attraverso i luoghi e di spendere la vita.

Il cinema ci è addosso: Federico Fellini e la "zona Masina"
*((*La biografia che diventa cinema)

Ma ciò che il cinema dà adesso non è più la distanza: è il senso irreversibile che tutto ci è vicino, ci è stretto, ci è addosso. E questa osservazione ravvicinata può essere in un senso esplorativo documentario, o in un senso introspettivo, le due direzioni in cui possiamo definire oggi la funzione conoscitiva del cinema. Una è quella di darci una forte immagine d'un mondo esterno a noi che per qualche ragione oggettiva o soggettiva, non riusciamo a percepire direttamente; l'altra è quella di forzarci a vedere noi stessi

e il nostro esistere quotidiano in un modo che cambi qualcosa nei nostri rapporti con noi stessi. Per esempio l'opera di Federico Fellini è quel che più s'avvicina a questa biografia di spettatore che lui stesso m'ha ora convinto a scrivere; solo che in lui la biografia è diventata cinema a sua volta, è il fuori che invade lo schermo, il buio della sala che si rovescia nel cono di luce. Quella autobiografia che Fellini ha proseguito ininterrottamente dai *Vitelloni* a oggi mi tocca da vicino non solo perché come età ci separano solo pochi anni, e non solo perché veniamo entrambi da città di riviera, lui adriatica e io ligure, dove la vita dei giovinotti sfaccendati si somigliava abbastanza (anche se la mia Sanremo aveva molte differenze dalla sua Rimini, essendo una città di frontiera e con un Casinò, e da noi il divario tra l'estate balneare e la "stagione morta" dell'inverno fosse sentito come tale forse solo negli anni della guerra), ma perché dietro tutta la miseria delle giornate al caffè, della passeggiata fino al molo, dell'amico che si traveste da donna e poi si sbronza e piange, riconosco una giovinezza insoddisfatta di spettatori cinematografici, d'una provincia che giudica se stessa in rapporto al cinema, nel confronto continuo con quell'altro mondo che è il cinema.

La biografia dell'eroe felliniano - che il regista riprende da capo ogni volta - in questo senso è più esemplare della mia perché il giovane lascia la provincia, va a Roma e passa dall'altra parte dello schermo, fa il cinema, diventa cinema lui stesso. Il film di Fellini è cinema rovesciato, macchina da proiezione che ingoia la platea e macchina da presa che volta le spalle al set, ma sempre i due poli sono interdipendenti, la provincia acquista un senso nell'essere ricordata da Roma, Roma acquista un senso nell'esserci arrivati dalla provincia, tra le mostruosità umane dell'una e dell'altra si stabilisce una mitologia comune, che ruota intorno a gigantesche deità femminili come la Anita Ekberg della *Dolce vita*. Ed è a portare alla luce e classificare questa convulsa mitologia che punta il lavoro di Fellini, con al centro l'autoanalisi di *8 ½* come una spirale gremita di archetipi.

Per definire più esattamente come sono andate le cose, bisogna tener presente che nella biografia di Fellini il capovolgimento dei ruoli da spettatore a regista è preceduto da quello da lettore di settimanali umoristici a disegnatore e collaboratore dei medesimi. La continuità tra il Fellini disegnatore-umorista e il Fellini cineasta è data dal personaggio di Giulietta Masina e da tutta la speciale "zona Masina" della sua opera, cioè d'una poeticità rarefatta che ingloba la schematizzazione figurativa delle vignette umoristiche, e si estende (attraverso le piazze paesane della strada) al mondo del circo, alla malinconia dei clown, uno dei motivi più insistiti della tastiera felliniana e più legati a un gusto stilistico retrodatato, cioè corrisponde ad una visualizzazione infantile, disincarnata, precinematografica d'un mondo "altro". (Quel mondo "altro" cui il cinema conferisce un'illusione di carnalità che confonde i suoi fantasmi con la carnalità attraente-repulsiva della vita).

E non a caso il film-analisi del mondo della Masina, *Giulietta degli spiriti*, ha come dichiarato riferimento figurativo e cromatico le vignette a colori del "Corriere dei Piccoli": è il mondo grafico della carta stampata di grande diffusione che rivendica la sua speciale autorità visuale e la sua stretta parentela col cinema fin dalle origini.

In questo mondo grafico, il settimanale umoristico, territorio credo ancora vergine per la sociologia della cultura (lontano com'è dai percorsi tra Francoforte e New York), andrebbe studiato come canale indispensabile quasi quanto il cinema per definire la cultura di massa della provincia italiana tra le due guerre. E andrebbe studiato (se non è stato ancora fatto) il legame tra giornale umoristico e cinema italiano, non foss'altro che per il posto che occupa nella biografia d'un altro e più anziano dei padri fondatori del nostro cinema: Zavattini. È l'apporto del giornale umoristico (forse più di quelli della letteratura, della cultura figurativa, della fotografia sofisticata, del giornalismo longanesiano) che fornisce al cinema italiano un tipo di comunicazione col pubblico già collaudato, come stilizzazione di figure e di racconto.

Ma il rapporto del Fellini regista non è solo con la zona dell'umorismo poetico, crepuscolare, "angelico", entro la quale egli s'era situato con le sue vignette e i suoi testi giovanili, ma anche con l'aspetto più plebeo e romanesco che caratterizzava altri disegnatori del "Marc'Aurelio", per esempio Attalo, il quale rappresentava la società contemporanea con una sgradevolezza e una voluta volgarità, con un tratto d'inchiostro così sgarbato e quasi sguaiato da escludere ogni illusione consolatoria. La forza dell'immagine nei film di Fellini, così difficile da definire perché non si inquadra nei codici di nessuna cultura figurativa, ha le sue radici nell'aggressività ridondante e disarmonica della grafica giornalistica: "Quella aggressività capace di imporre in tutto il mondo cartoons e stripes che quanto più appaiono marcati da una stilizzazione individuale tanto più risultano comunicativi a livello di massa".

Questa matrice di comunicativa popolare Fellini non l'ha mai persa anche quando il suo linguaggio si è fatto più sofisticato. Del resto il suo anti-intellettualismo programmatico non è mai venuto meno: l'intellettuale è per Fellini sempre un disperato che nel migliore dei casi si impicca come in *8 ½,* e quando gli scappa la mano come nella *Dolce vita* si spara dopo aver massacrato i figlioletti. (La stessa scelta in *Roma* viene compiuta in epoca di stoicismo classico). Nelle intenzioni dichiarate di Fellini, all'arida lucidità intellettuale raziocinante si contrappone una conoscenza spirituale, magica, di religiosa partecipazione al mistero dell'universo: ma sul piano dei risultati, né l'uno né l'altro termine mi pare abbiano un risalto cinematografico abbastanza forte.. Resta invece come costante difesa dall'intellettualismo la natura sanguigna del suo istinto spettacolare, la truculenza elementare da carnevale e da fine del mondo che la sua Roma dell'antichità o dei nostri giorni immancabilmente evoca.

Quello che è stato tante volte definito come il barocchismo di Fellini sta nel suo costante forzare l'immagine fotografica nella direzione che dal caricaturale porta al visionario. Ma sempre avendo in mente una rappresentazione ben precisa come punto di partenza che deve trovare la sua forma più comunicativa ed espressiva. E questo per noi della sua generazione è particolarmente evidente nelle immagini del fascismo, che in Fellini, per quanto grottesca sia la caricatura, hanno sempre un sapore di verità. Il fascismo che nel corso di vent'anni ha avuto tanti climi psicologici diversi, cosi come d'anno in anno cambiavano le divise: e Fellini mette sempre le divise giuste e il clima psicologico giusto degli anni che rappresenta. La fedeltà al vero non dovrebbe essere un criterio di giudizio estetico, eppure a vedere i film dei giovani registi a cui piace ricostruire l'epoca fascista indirettamente, come uno scenario storico-simbolico, non posso fare a meno di soffrire. Specialmente nel più prestigioso dei giovani cineasti, tutto ciò che riguarda il fascismo è regolarmente stonato, magari concettualmente giustificabile ma falso sul piano delle immagini, come se non riuscisse a colpire nel segno nemmeno per caso. Vorrà dire che l'esperienza di un'epoca non è trasmissibile, che un tessuto sottile di percezioni va inevitabilmente perso? O vorrà dire che le immagini attraverso le quali i giovani si figurano l'Italia fascista e che sono soprattutto quelle che gli scrittori hanno dato (abbiamo dato) immagini parziali che presupponevano un'esperienza che apparteneva a tutti, perduto questo riferimento comune non sono più capaci d'evocare lo spessore storico d'un'epoca? Invece in Fellini basta che nei *Clown* il capostazione buffo spernacchiato dai ragazzi del treno chiami un milite ferroviario nerobaffuto e che dal treno spettrale le braccia dei ragazzi si levino in un silenzioso saluto romano, e il clima dell'epoca è restituito in pieno, inconfondibile. O basta che sulla platea del teatrino di varietà di *Roma* passi il lugubre suono di sirena dell'allarme aereo. Probabilmente lo stesso risultato d'una precisione d'evocazione ottenuta attraverso l'esasperazione della caricatura è riscontrabile nelle immagini dell'educazione religiosa che per Fellini pare esser stato un trauma fondamentale a giudicare da come ritorna con l'apparizione di preti terrorizzanti, d'un orrore addirittura fisiologico. (Ma qui non ho competenza per giudicare: ho conosciuto solo la repressione laica, più interiorizzata e da cui è meno facile liberarsi). Alla presenza di una scuola-chiesa repressiva, Fellini contrappone quella più vaga d'una chiesa mediatrice dei misteri della natura e dell'uomo, che non ha lineamenti come la monaca nana che rappacifica il folle sull'albero in *Amarcord*, o che non risponde alle domande dell'uomo in crisi, come il vecchissimo monsignore che parla degli uccelli in *8 ½,* certo la più suggestiva, indimenticabile immagine del Fellini religioso. Così Fellini può andare molto avanti sulla strada della ripugnanza visiva, ma, su quella della ripugnanza morale si ferma, recupera il mostruoso all'umano, all'indulgente complicità carnale. Tanto la provincia vitellona quanto la Roma cinematografara sono gironi dell'inferno, ma sono anche insieme godibili Paesi di Cuccagna. Per questo Fellini riesce a disturbare fino in fondo: perché ci obbliga ad ammettere che ciò che più vorremmo allontanare ci è intrinsecamente vicino.

Come nell'analisi della nevrosi, passato e presente mescolano le loro prospettive; come nello scatenarsi dell'attacco isterico si esteriorizzano in spettacolo. Fellini fa del cinema la sintomatologia dell'isterismo italiano, quel particolare isterismo familiare che prima di lui veniva rappresentato come un fenomeno soprattutto meridionale e che lui da quel luogo di mediazione geografica che è la sua Romagna ridefinisce in *Amarcord* come il vero elemento unificatore del comportamento italiano. Il cinema della distanza che aveva nutrito la nostra giovinezza è capovolto definitivamente nel cinema della vicinanza assoluta. Nei tempi stretti delle nostre vite tutto resta lì, angosciosamente presente; le prime immagini dell'eros e le premonizioni della morte ci raggiungono in ogni sogno; la fine del mondo è cominciata con noi e non accenna a finire; il film di cui ci illudevamo d'essere solo spettatori è la storia della nostra vita.

Il brano è tratto da "Quattro film" di Federico Fellini (Einaudi, 1974)

THE THIN MAN USA, 1934 Regia: W.S. Van Dyke

Tit.it.: "L'uomo ombra"; Scen.: Frances Goodrich, Albert Hackett; Sog.: tratto dall'omonimo romanzo di Dashiell Hammett; F.: James Wong Howe; M.: Robert J. Kern; Scgf.: Cedric Gibbons; Cost.: Dolly Tree; Mu.: William Axt; Int.: William Powell, Myrna Loy, Maureen O'Sullivan, Nat Pendleton; Prod.: MGM, Cosmopolitan Films; D.: 93'

Una simpatica coppia, formata da Nick Charles, un poliziotto dilettante e dalla sua vispa mogliettina Nora, è trascinata nell'assillante ricerca che la polizia fa di uno scienziato, scomparso in modo misterioso senza più dare notizie di sé e lasciando la figlia Dorothy nella disperazione. Ma, quello che è peggio, lo scienziato (sempre invisibile) comincia a compiere numerosi delitti. Nick si infervora nella ricerca, a volte rischiando anche la vita per gli ostacoli che vengono posti sul suo cammino dai complici del ricercato, ma va diritto per la sua strada. E finalmente, in un sotterraneo…

The thin man fu il modello di quel filone particolare che tentò, talvolta argutamente, di fondere l'elemento poliziesco con la schermaglia d'amore e la trovata spassosa; incontrò la definizione di "giallo-rosa".
Il film di Van Dyke si sosteneva assai più che sui criminosi intrighi del romanzo di Dashiell Hammett, sull'interpretazione di William Powell, Myrna Loy e Asta (il cane) sottilmente orchestrata sul filo di garbate arguzie ideologiche. Siamo, come si vede, ai margini dell'espressione cinematografica eppure, quel modello, oltre a rinnovare il giuoco fra i sessi, immettendolo in un meccanismo poliziesco, consegna, ripeto, un ritmo briosamente esatto di recitazione.

Giulio Cesare Castello (Bianco e Nero, n.9, 1949)

PADENIE BERLINA URSS, 1949 Regia: Michail Čaureli

Tit.it.: "La caduta di Berlino"; Sog. Scen.: Pëtr Pavlenko, Michail Čaureli; F.: Leonid Kosmatov; M.: Michail Čaureli; Scgf.: Vladimir Kaplunovskis, A. Parchomenko, L. Alenksandrovskaja; Mu.: Dmitrij Shostakovich; Int.: M. Kovaleva, Michail Gelovani, Boris Andreiev, Oleg Frvelich, V. Svelyouv; Prod.: Mosfilm; D.: 167'

Durante la seconda Guerra Mondiale, i russi infliggono un duro colpo alle truppe di Hitler. A quest'operazione bellica partecipa il sergente Aleksej Ivanov che vuole vendicarsi della morte della madre e della prigionia della sua ragazza Natascia. A Mosca, progettano un piano contro Berlino al quale Ivanov aderirà trovando una piacevole sorpresa.

Film epico, fa parte del terzo periodo del cinema sovietico, periodo di ricostruzione economica e di passaggio dal socialismo al comunismo. La caduta di Berlino è il film più avanzato e ricco delle precedenti pellicole dedicate alla tematica della Grande Guerra Patriottica, perché non ne rappresenta più soltanto un aspetto localizzato, ma bensì la esprime e la filma nella sua interezza e complessità.
Dagli anni precedenti all'aggressione nazista sino alla caduta di Berlino e alla conclusione della (e nella) pace; il tutto narrando sia le vicende di alcuni personaggi tipici (la maestra Natasha, il metallurgico Ivanov e i suoi compagni) che quelle dei principali personaggi storici (Stalin, Hitler e il suo entourage, lo Stato Maggiore tedesco) e mostrando infine anche la vita delle masse popolari coinvolte nella gigantesca lotta, gli eserciti e i popoli rappresentanti l'internazionalità del conflitto, i deportati d'ogni nazionalità nei lager.
Ciò significa che questo film ha un nuovo tipo di eticità, in quanto non è soltanto poema che procede per ampie strofe e affresco in movimento sui toni della leggenda, ma anche opera storiografica e pubblicistica, lirica e psicologica, satirica e sociologica.

Glauco Viazzi (Bianco e Nero, vol 12, 1950)

TOUCH OF EVIL USA, 1958 Regia: Orson Welles

Tit.it.: "L'infernale Quinlan"; Scen.: Orson Welles; Sog.: tratto dal romanzo "Badge of Evil" di Whit Masterson; F.: Russell Metty; M.: Walter Murch, Aaron Stell, Vergil Vogel; Scgf.: Robert Clatworthy, Alexander Golitzen; Cost.: Bill Thomas; Mu.: Henry Mancini; Int.: Orson Welles, Charlton Heston, Janet Leigh, Marlene Dietrich; Prod.:Albert Zugsmith per la Universal International Pictures; D.: 93'

Una carica di dinamite uccide due persone in prossimità di un posto di frontiera proprio mentre sta passando di là un poliziotto messicano. Questi si interessa al caso e scopre così che il capitano Hank Quinlan, incaricato ufficialmente dell'inchiesta, produce prove false a carico di un sospettato. Proseguendo nelle sue ricerche, il poliziotto scopre che Quinlan è abituato da anni ad incastrare gli accusati con quel sistema, fabbricando prove false. Resosi conto di quanto sta accadendo, prova a smascherare il suo superiore ma ottiene solo di scatenare la sua violenta reazione…

Sono andato a leggermi le critiche di molti giornali a L'infernale Quinlan di Orson Welles, ma mi pare che nessuno (neanche Cinema Nuovo) abbia detto la cosa fondamentale: è un film su Stalin. Può darsi che non lo sappia neanche Welles, io non dico, e che veramente abbia fatto il film perché gli era venuto l'uzzolo di fare un film poliziesco, o perché la sua famosa vena polemica si è tutt' a un tratto polarizzata sulle divergenze di metodo tra la polizia statunitense e quella messicana o perché il contrabbando di stupefacenti gli è parso il problema sociale numero uno. Comunque -e già diversi critici l 'hanno giustamente sottolineato -l'autore di Citizen Kane è tornato a rappresentare il personaggio che più lo interessa: quello del dittatore. Ma non era –e questo nessun critico l 'ha detto -la solita analisi psicologica del dittatore che gli stava a cuore, stavolta, con l'ispettore Quinlan. Il discorso di Welles, attraverso gli anni del suo lavoro, si situa ogni volta nella problematica più attuale che preoccupa in quel momento gli intellettuali e i liberals dell'Occidente (e le parentesi estetizzanti shakespeariane negli anni più incomunicabili della guerra fredda sono un'eccezione che conferma la regola): se fa un film nel 1956 o nel 1957 si può star sicuri che i suoi pensieri sono rivolti alla discussione che si sta svolgendo sul Ventesimo Congresso e sulla valutazione della figura di Stilino Può darsi che abbia sognato di fare un film su Stalin e ci abbia rinunciato come a un progetto ovviamente irrealizzabile, però anche se si mette a fare il film su un ispettore di polizia d'un villaggio di frontiera, volere o no, continua a discutere tra sé sulle cose che stavamo discutendo tutti in quel periodo. Ne è risultato quindi un film leggibile su due piani, uno basato su immagini di cronaca contingente americana, con la denuncia dei sistemi della polizia (finte orge per compromettere le persone che danno fastidio ecc.. .): ottima cosa, ma che tanti registi americani ormai sanno fare meglio di lui; e un altro piano di allegoria morale. Gli abusi di potere, gli arbitrii, i falsi, le violenze dell'Ispettore Quinlan sono un metodo di governo, al quale si contrappone la cristallina e coraggiosa dedizione alla giustizia da parte del giovane ispettore messicano, perfetto eroe del film poliziesco senza sottofondi, e allegoria dei principii d'una retta politica. Ma le basi dello strapotere di Quinlan sono scosse: ne ha fatte troppe: anche i suoi più fedeli gregari sanno che è giunta la sua ora. Sarà il suo stesso braccio destro (che ne ha viste e fatte di tutti i colori ma ciononostante è rimasto un fedele servitore della giustizia in fondo al cuore ulcerato dalla cattiva coscienza) a farsi suo giudice e giustiziere.

E qui c'è la sorpresa del film: che Quinlan, questa perfetta incarnazione della degenerazione del potere personale, che avresti detto perseguitasse solo innocenti e fosse in comunella con i peggiori banditi e contrabbandieri se non addirittura il loro capo riconosciuto, questo Quinlan invece s'apprende che era un uomo onesto, fanatico del suo mestiere fino all'ossessione, e se arrestava con procedimenti illegali, prove false, estorsioni di confessioni, colpiva però sempre giusto e mai che sbagliasse una botta. "A suo modo era un grand'uomo" ammette il suo antagonista, dopo che l'ha fatto fuori, finalmente. "Era un pessimo poliziotto -concludono -ma un ottimo detective". Come chi dicesse, un pessimo governante, ma pur sempre un rivoluzionario che vedeva giusto! Quasi, con in più tutto quel che le parole non possono dire ma solo le immagini cinematografiche: non le molte immagini artificiose di cui il virtuosismo formalistico di Welles ha infiorato il film, ma, soprattutto, la bellissima figura di Quinlan (un Orson Welles dalla maschera completamente nuova) carnosa, greve, impastata di machiavellismo, routine, disprezzo per le astrazioni e per il prossimo, ostinata ambizione, puzzo di corpo di guardia, pessimismo. (C'è poi anche -e questo non ci voleva -un assaggio di scandaglio psicologico, residuo d'una vecchia passione psicoanalitica di Welles: Quinlan è diventato così boia perché anni addietro gli era capitato di strozzare una sua moglie e non se n'era più dato pace). Ma insomma: Quinlan, a furia di vittorie, è destinato a perdere perché, con tutto che è un bravo detective, non risolve nulla, coi suoi sistemi non fa che propagare la mala pianta che combatte. Laddove il messicano alfiere della giustizia democratica e dei valori della personalità umana è dalla parte della ragione, difende la verità anche se prende certe cantonate che il vecchio Quinlan non si sognerebbe neppure. Tutto ciò, riportato alla storia che interessa noi (e forse anche Welles) pare ispirato a un pessimismo tacitiano, ma a pensarci bene ha la sua parte d'ingenuità: gli arbitrii staliniani furono spesso sbagliati d'indirizzo, non solo di metodo, così come ai difensori della personalità umana sono più spesso da rimproverare gli interessi nascosti che le generosità avventate. Però nelle grandi linee la morale che dalla Storia si può trarre oggi, non si distacca molto da quell'infernale Quinlan. Ed è qui tradotta in termini di melodramma, come melodrammatica è sempre stata la vera natura di Orson Welles, pur con tutta la sua buccia sofisticata e come melodrammatica è la vera natura della storia mondiale e contemporanea, e quella che si è dispiegata nel '56 in particolare, pur con tutta la sua buccia ideologica. Orson Welles è il primo che finora abbia tentato di sgarbugliare il romanzone d'appendice nel quale è racchiusa la tragedia dei nostri tempi. E l'ha fatto anche lasciando cantare la sua vena romantica e gigiona, che non disdegna il convenzionale ma ci mette dentro carne e sangue: quelle nottate di Quinlan sbronzo e ingrugnato, col cappotto e il cappello in testa, nascosto nella stanza ingombra di cianfrusaglie d'una Marlene Dietrich chiromante e vecchia poule, a me piacciono.

Italo Calvino

("Cinema Nuovo", a. VIII, n. 137, gennaio-febbraio 1959)

L'AVVENTURA DI UN SOLDATO Italia-Germania Occidentale, 1962 Regia: Nino Manfredi

Episodio di "L'amore difficile"; Scen.: Giuseppe Orlandini, Ettore Scola, Fabio Carpi, Nino Manfredi; Sog.: tratto dall'omonimo racconto di Italo Calvino; F.: Carlo Carlini, Erico Menczer; M.: Eraldo Da Roma; Scgf.: Nedo Azzini; Cost.: Lucia Mirisola; Mu.: Piero Umiliani; Int.: Nino Manfredi, Fulvia Franco; Prod.: Achille Piazzi per Spa Cinematografica, Eichberg Film; D.: 22'

Un soldato, che sta tornando a casa in licenza, incontra su un treno una vedova. Senza una parola i due cominciano un approccio che li porterà, probabilmente, l'uno nelle braccia dell'altro.

Indiscutibilmente il migliore fra i quattro episodi dei quali è composto *L'amore difficile* che vede dietro la cinepresa Sollima, Bonucci, Lucignani e Nino Manfredi al suo esordio in regia.
Proprio il grande attore frosinate è il protagonista, assieme ad una elegante e suadente vedova (Fulvia Franco) de *L'avventura di un soldato* ispirato alla novella di Calvino, alla quale restituisce tutta la delicatezza e la sinuosa curiosità del gioco di sguardi e di finte distrazioni che diviene poco a poco, conoscenza.
Stringersi. Una buona cartina tornasole della potenza di questo racconto si realizza nella plausibilità che offre ad una storia siffatta, a "due" così, in un treno così, di essere accaduta realmente. Così, ma non per noia, un giorno su un treno. Tutto come nel racconto, manca solo il silenzio.

(c.g.)

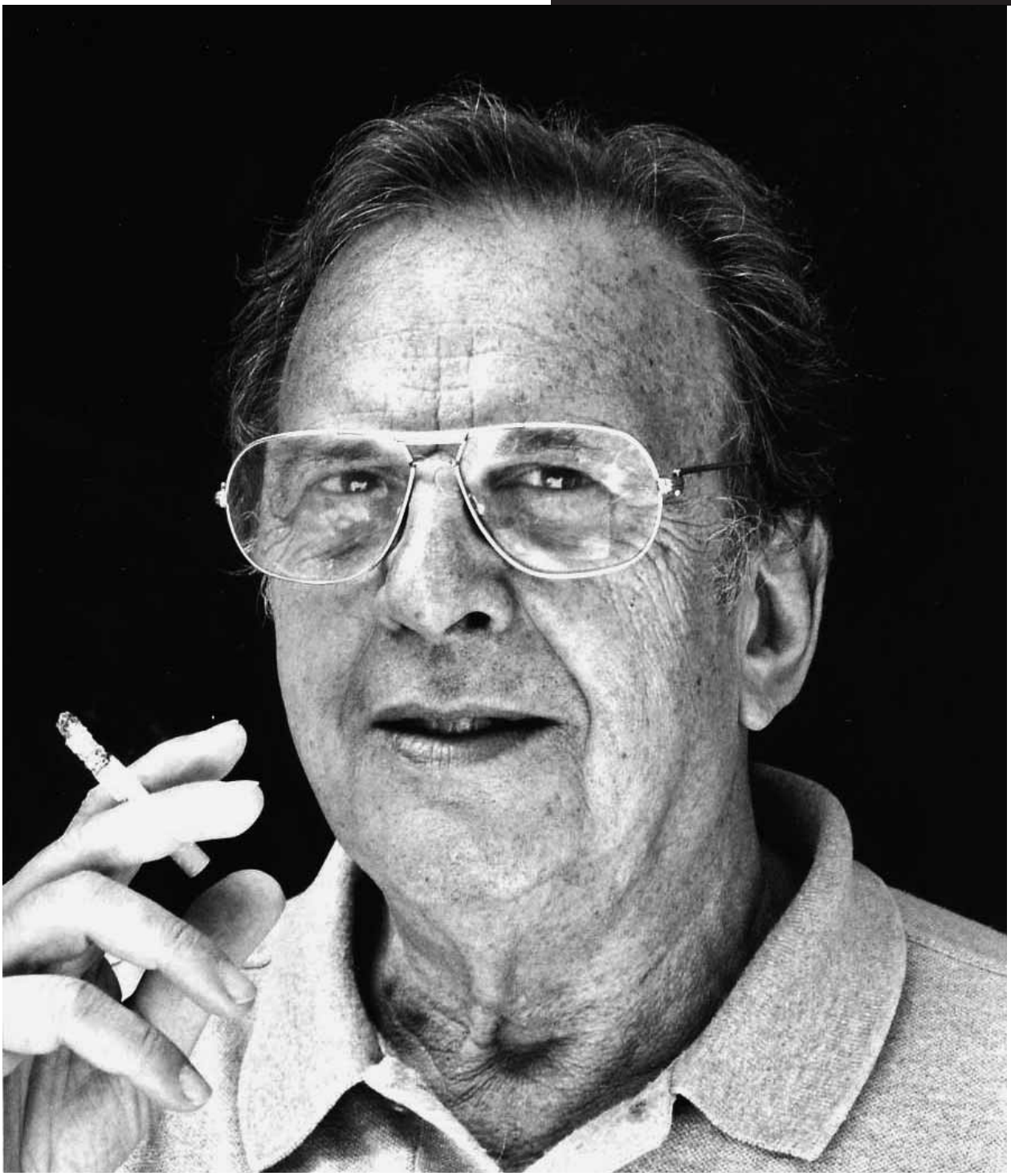
HUSBANDS USA, 1970 Regia : John Cassavetes

Tit.it.: "Mariti"; Sog. Scen.: John Cassavetes; F.: Victor J. Kemper; M.: Jack Woods, Peter Tanner, Robert Heffernan, Tom Cornwall; Cost.: Lewis Brown; Mu.: Ray Brown; Int.: Ben Gazzara, Peter Falk, John Cassavetes, Jenny Runacre, Jenny Lee Wright, Noelle Kao; Prod.: Al Ruban per Faces Music Inc.; D.: 95'

Tre amici - il dentista Gus, il pubblicitario Harry e il giornalista Archie - si ritrovano al funerale di un quarto amico, Stuart. Terminata la cerimonia, il bisogno di sentirsi vivi come prima li induce a sbizzarrirsi, per le strade di New York, come ragazzi in libera uscita: si prendono a spintoni, si accapigliano, si sfidano alla corsa. Poi fanno dello sport, quindi Harry, accompagnato dagli altri due, fa una rapida visita alla moglie, che gli ha dato tre figli, ma ora non vuol più saperne di lui. Scoppia tra i due coniugi una lite, che non finisce in tragedia soltanto per l'intervento di Archie e Gus. I tre, con decisione improvvisa, partono allora per Londra, dove si procurano tre donne. Infine, mentre Harry decide di restare a Londra…

Il riso grottesco rompe gli argini e dilaga, la componente ludica occupa molti degli spazi lasciati liberi dall'amara raffigurazione delle frustrazioni della middle class americana, la deformazione parodica trasforma i personaggi (tre mariti in fuga dal matrimonio) in altrettante maschere buffonesche. (…). Il carnevale di Gus-Archie-Harry muove da queste premesse: per tre giorni si trasformano in buffoni e si abbandonano a quelle licenze che il loro status sociale non consente loro di osare nella vita normale, scandita dagli obblighi del lavoro e della famiglia. Naturalmente il loro travestimento temporaneo (tipico del rituale in questione, che segna solo una parentesi destinata a chiudersi in fretta, pena la destabilizzazione dell'ordine costituito) comporterà simulazioni e camuffamenti, con tutto un corredo altamente simbolico di auto-rappresentazioni grottesche. Il realismo di Cassavetes ha appunto questa forte accentuazione simbolica, in cui le persone reali recitano la commedia dei loro rapporti sociali capovolti e profanati, con la detronizzazione del loro vecchio io e l'inalberamento (ridicolizzato) di un io tanto nuovo quanto effimero: la derisione del loro *habitus* ufficiale e l'affermazione del suo rovescio. Questo corpo grottesco "non è qualcosa di uniforme e levigato, è, piuttosto, colmo di angoli e protuberanze, di escrescenze e ruvidità, è un corpo in cui emerge la funzione preminente degli orifizi, delle smorfie, dei tic, dei ghigni facciali, mista alla giocosa ostentazione dell'osceno, all'abuso festoso del turpiloquio senza più censure o autocensure. Compito della camera di Cassavetes è di penetrare nello stesso metabolismo di questo corpo e di rivelarne tutti i fenomeni, anche i più indecorosi, farsi indecorosa essa stessa, impudica *voyeuse* tesa ad esplorare le zone più svilite dell'umano, con movimenti a tratti maldestri e sgangherati, stacchi e attacchi repentini, incurie tecniche vistose, da dilettanti del superotto (anche questa "emulazione-citazione" dei modi di ripresa cineamatoriali pertiene a quella strategia del parodico che avvolge tutto il film e meriterà un discorso a parte). I tre di *Mariti* diventano eroi e vittime di questa "visceralità a oltranza" nel momento in cui danno inizio alla loro boccaccesca avventura, decidendo (sulla via del ritorno a casa in metropolitana) di non tornarvi affatto e inanellando sfoghi penosi sulla loro crisi di quarantenni stanchi e delusi. È la prima infrazione, il primo, apparentemente innocuo, impulso trasgressivo (assai banale), come tutto il resto che tuttavia mette in moto la dinamica del loro Carnevale. (…)

Sergio Arecco (Il Castoro Cinema, J. Cassavetes)



RONALD HARWOOD
MAESTRO DI SCENA

di Franco La Polla

Uomo di lettere e di teatro, Ronald Harwood si è distinto anche come sceneggiatore cinematografico e la critica non ha mancato di individuare nella seconda guerra mondiale (con particolare riguardo al nazismo) e nei costumi dei teatranti i suoi soggetti prediletti. Tuttavia non va dimenticata l'origine sudafricana come riferimento di ispirazione della sua attività, che annovera – ricordiamolo – anche titoli come *Cry, the Beloved Country* (1995), dal noto romanzo di Alan Paton e *Mandela* (1987), scritto per la TV, ed anche un suo *penchant* per il gotico e il thriller, che ha dato prodotti come *The Doctor and the Devils* (1985), dall'opera di Dylan Thomas, e *Eyewitness* (1970).

Nell'insieme, una produzione alquanto variegata, che non è facile riunire sotto un minimo comun denominatore. Harwood tuttavia ha sempre mostrato di preferire riduzioni da opere letterarie (non di rado, peraltro, scritte da lui stesso): da Solgenitsyn a Dickens non si contano gli autori che egli ha contribuito a rendere "cinematografici". Uno in particolare brilla per interesse ed anche per successo di traslazione dalla pagina scritta allo schermo: Richard Hughes. La sua versione di *A High Wind in Jamaica* (1965), per la regìa di Alexander Mackendrick, resta un piccolo capolavoro misconosciuto almeno quanto la bravura del suo regista.

Ma a questo punto, l'eterna domanda: fino a che punto la scrittura di Harwood è responsabile dei successi (ed eventualmente anche dei fallimenti) di questo o quel film da lui sceneggiato? Questione annosa e difficile. Nel suo caso ancor più difficile del solito, ché, ad esempio, pellicole come *Oliver Twist* (2005) e *The Pianist* (2002), ambedue dirette da Roman Polanski, mostrano indubbiamente la mano di quel personalissimo autore. In *The Pianist*, ad esempio, non è difficile ravvisare alcuni stilemi polanskiani che rimandano questo film così radicato nella tragedia della Storia a un'opera che a questa è del tutto aliena come *The Tenant* (1976). Pure, proviamo ugualmente a distinguere. Com'è noto, *Oliver Twist* incomincia *in medias res*, senza cioè antefatti di alcun tipo: la proverbiale (in realtà semplicemente aristotelica) caduta dell'eroe tragico da uno stato felice ad uno infelice è del tutto esclusa. Di conseguenza Oliver viene presentato come un qualunque bambino della suburra, sfruttato e maltrattato dallo spietato mondo degli adulti, fino a che un atto caritatevole – ma dettato più da un impulso di giustizia sociale che da effettiva tenerezza umana – lo riscatta. Oliver dunque non ritorna al mondo cui apparteneva, ma cambia stato, e in uno slancio finale di innocenza e gentilezza va a ringraziare chi lo aveva segregato e vilipeso.

In breve, il mondo descritto da Harwood (da Harwood, si badi, e solo in seconda istanza da Polanski) non è diviso in una classe sociale cui appartengono di norma le brave persone ed in un'altra inferiore cui appartengono i pendagli da forca, ma da chi possiede un'innata innocenza e chi invece no. In Dickens l'elogio dell'innocenza infantile si sposava con i valori perbenistici della classe dominante, in Harwood tale innocenza esiste in sé e non ha nulla a che fare con l'appartenenza sociale. Se ora osserviamo un buon numero di altri personaggi harwoodiani noteremo che questo assunto, sia pure con qualche leggera variazione, si ripete: il professore del remake di *The Browning Version* (1994), tratto da un classico teatrale di Terence Rattigan e diretto da Mike Figgis, il sempre più emaciato protagonista di *The Pianist*, gli scalcinati pirati di *A High Wind in Jamaica*, il protagonista titolare di *One Day in the Life of Ivan Denisovich* (1970), per citarne qualcuno, sono tutti "anime belle" che non riescono a trovare per se stessi un posto in questo mondo fatto per gente ben diversa da loro. Ecco allora che in filigrana non è difficile leggere nell'intera produzione harwoodiana la tensione fra questo polo da essi incarnato e le forze che li opprimono. Ecco che la guerra e il nazismo si fanno energia repressiva prima ancora che ideologia, ed ecco che, talora, come in *The Dresser* (1983), si instaura una dialettica servo/padrone che è il vero nucleo centrale della concezione harwoodiana del mondo.

THE DRESSER Gran Bretagna, 1983 Regia: Peter Yates

Tit.it.: "Il servo di scena"; Scen.: Ronald Harwood, Peter Yates; Sog.: tratto commedia teatrale omonima di Ronald Harwood; F.: Kelvin Pike; M.: Ray Lovejoy; Scgf.: Stephen B. Grimes; Cost.: Rosemary Burrows, H. Nathan; Mu.: James Horner; Int.: Albert Finney, Tom Courtenay, Edward Fox, Zena Walker, Eileen Atkins; Prod.: Goldcrest Films Ltd., World Film Services; D.: 118'

1984, Festival del Cinema di Berlino, Orso d'Argento a Albert Finney per il migliore attore protagonista

Inghilterra 1940. Una troupe di attori recita nei teatri di provincia anche sotto i bombardamenti. Il capo comico è un vecchio attore ormai al tramonto. Il servo di scena, Norman, non ha più una vita propria, ma ha trasferito tutte le sue aspirazioni nel grande mattatore e vive di luce riflessa. Il "Re Lear" sarà l'ultimo sforzo del vecchio attore stremato, il quale, provato dalla fatica, muore nel suo camerino. Norman scopre che nella dedica della sua autobiografia, l'attore ha ricordato tutta la compagnia teatrale, dimenticando qualcuno… Uno solo.

Il teatro è dietro. Dietro il palco sul quale un vecchio stremato Sir (un memorabile Albert Finney) attore shakespeariano va a morire strappando gli applausi per il suo ultimo strepitoso *Re Lear*.
Non è (o non solo) in quella nobile morte sul palco, ma in quel manipolo di gente che nessuno vedrà mai che da dietro il palco riproducono il suono, i fragori e i tuoni di una tempesta. Nella mani delle due ragazze che sognano di stare dall'altro lato, davanti al pubblico, ma per ora percuotono grosse lamine di metallo per simulare i tuoni, nelle braccia possenti di Norman (Tom Courtenay), il servo di scena che si sfianca sui tamburi, e nei piedi della signora dei costumi che batte per terra e ride. Diventar suono senza essere mai visto. Nella fatica che non vediamo, nella disperazione consapevole e composta, negli occhi da kamikaze vittoriani di questa gente, va cercato il teatro. Harwood guarda lì e noi con lui in questa grande opera di adattamento dal suo *Servo di scena* che Peter Yates ha portato sullo schermo nel 1983. Fra i lavori di Yates ricordiamo *Bullit, Rapina al treno postale, Suspect* e quel *John and Mary* (con Hoffman e Farrow) del quale sembra essersi ricordato solo Robert Palmer (vecchio canzonettaro britannico) che a quei due personaggi dedicò proprio la sua "John and Mary". "Io confido, ho fiducia che il teatro possa alleviare la sua pena", bisbiglia con umanità e fermezza il Sir porgendo un biglietto per lo spettacolo serale ad un uomo che, seduto in mezzo alla strada, sta fissando la sua casa bruciare sotto il fuoco dei bombardamenti nazisti. Nel silenzio composto col quale quell'uomo, nel dramma più grande della sua vita, accetta il biglietto e nella decorosa compassione che non diventa mai carità del vecchio attore, c'è l'Inghilterra di quegli anni Quaranta, quella nazione che ha visto una sua regina non nascondersi e vagare col cappellino e le scarpette nuove fra le macerie, sotto bombe che avevano ammazzato e ferito la "sua gente".Un'Inghilterra, portentosamente raccontataci dai documentari BBC di Humprey Jennings che anche grazie a piccole compagnie di vecchi attori (come quella del film) ha superato una guerra, raccogliendo macerie di giorno e vedendo Shakespeare la sera.
Norman, (il Tom Courtenay di *Billy the liar* che l'anno scorso al Festival riscoprimmo nella rassegna sulla parola comica) è un ossuto ma inesauribile servo di scena del Sir. Norman è la vita che il vecchio attore nemmeno vive, il togliersi le calzamaglie, il cambiarsi le mutande, preparare la birra scura subito dopo lo spettacolo e prima degli applausi, lo struccarsi a notte inoltrata. Le parrucche e i baffi, conservati. La cura di ciò che è artificio, per l'appunto.
E non esiste, dunque, Norman se non attraverso la vita del suo "padrone", è davvero il caso di dirlo, non ha aspirazioni che non passino dalla rinuncia alle medesime consacrando tutto se stesso ad accudire un vecchio moribondo attore non molto lontano da Re Lear.
"Dobbiamo far fronte ai fatti", dice al servo una donna della compagnia vedendo Finney sbronzo e malato: "Non l'ho mai fatto in vita mia, non vedo perché dovrei cominciare adesso - risponde Norman, e prosegue "Voglio solo che le cose siano piacevoli. Non provare dolore".
Lui è il prolungamento del teatro quando esso termina, lui è quello al quale Sir confessa prima di andare in scena per il *Re Lear*: "Devo trascinare il mondo, l'intero universo stasera. E non mi ricordo la prima battuta. A volte è difficile nascondere le crepe". Viene naturale, quasi materno rispondere: "Non pensiamo a nascondere le crepe. Perché non nascondiamo l'attaccatura della parrucca invece?".
Inghilterra, Teatro e Ronald Harwood al grado zero.

(c.g.)

THE PIANIST Francia-Polonia-Germania-Gran Bretagna, 2002 Regia: Roman Polanski

Tit.it.: "Il pianista"; Scen.: Ronald Harwood; Sog.: tratto dall'omonimo romanzo di Wladyslaw Szpilman; F.: Pawel Edelman; M.: Herve De Luze; Scgf.: Allan Starski; Cost.: Anna Sheppard; Mu.: Wojciech Kilar; Int.: Adrien Brody, Thomas Kretschmann, Frank Finlay, Maureen Lipman, Emilia Fox, Ed Stoppard, Julia Rayner, Jessica Kate Meyer; Prod.: Roman Polanski, Robert Bernussa, Alain Sarde per R.P. Productions, Heritage Films, Studio Babelsberg, Runteam Ltd; D.: 148'
2002, Festival di Cannes, Palma d'Oro
2003, Premio Oscar per la miglior regia, la migliore sceneggiatura non originale, ad Adrien Brody per il migliore attore protagonista
2003, David di Donatello per il miglior film straniero

Durante la seconda guerra mondiale, la famiglia di un giovane pianista ebreo viene interamente deportata in un campo di sterminio nazista mentre al giovane viene consentito di scappare. È l'inizio di lunghi anni di fughe, nascondigli e fame. Quando la sua fiducia negli esseri umani sembrerà ormai annientata, sarà proprio un ufficiale nazista a salvargli la vita.

Varsavia 1939. Immagini di repertorio in bianco e nero. Un documento sta per essere mostrato. Una storia vera sta per essere raccontata. Una storia collettiva e personale. Tratto dal libro autobiografico di Wladyslaw Szpilman, il film è stato elaborato nella sceneggiatura sobria e potente di Ronald Harwood. Proprio l'aspetto autobiografico del testo letterario è reso attraverso l'uso di un punto di vista deciso e racconta la storia della sopravvivenza di un giovane pianista ebreo attraverso quegli anni oscuri, della sua tenacia di fronte alla disumanità e alla morte. Nella prima sequenza, Wladyslaw suona il notturno in Do diesis minore di Chopin per la radio locale, mentre le bombe tedesche cadono sulla città. Le bombe interrompono la vita e la musica. Ma quella musica, anche quando non si può sentirla o non si può suonarla, la si porta con sé. E se non è presente nel suono diegetico del film, la si può portare nell'anima e nelle pieghe dei ricordi. "Se ci pungete non sanguiniamo, se ci fate il solletico non ridiamo, se ci avvelenate non moriamo e se ci fate un torto non cercheremo di vendicarci". Così dice il fratello di Wladyslaw prima di essere portato nei campi di sterminio. Il segno di una volontà di credere nella vita, nel valore della sopravvivenza, che è poi il tema centrale del film. Quando Wladyslaw si trova solo a vagare per il ghetto, sente che non c'è sopravvivenza possibile tra tutte quelle macerie. Eppure sopravvive. O meglio "sottovive". Tra la fame, le umiliazioni, le continue fughe. Spinto dall'energia che muove gli esseri umani a resistere. Forse è l'energia dell'arte. Forse è il ricordo della musica. Forse è solo la vita che lavora così sugli uomini, e fa sì che la si cerchi. Più forte di qualsiasi barbarie. I momenti più emozionanti del film sono sempre bloccati, troncati a metà. Il ritmo delle inquadrature taglia a metà il suono. Perché non c'è tempo per il sogno. La vita lascia spazio alla morte, l'amore alla barbarie, la musica al silenzio. Questo dualismo è espresso in modo eloquente anche nella fotografia di Edelman. I momenti più cupi, i rastrellamenti, le macerie, mostrano una fotografia fredda, un assenza di colore (e calore), mentre quando torna la vita, le tonalità esplodono. In una delle scene finali, quando il protagonista suona Chopin per l'ufficiale tedesco che gli salva la vita, un raggio di luce tocca il pianoforte. Basta la musica a dare calore e a toccare i due protagonisti, divisi dai ruoli ma ancora capaci di comunicare, capaci di essere umani. E per la prima volta in tutto il film, la musica non si interrompe, vince sul tempo dell'inquadratura e sulla disumanità. Una vittoria amara, che salva la vita di Wladyslaw ma che non gli restituisce gli affetti, la possibilità di una vita diversa, pulita da quell'orrore. Quando infine un ufficiale polacco gli chiede perché indossa una giacca tedesca, lui non sa comprendere quella domanda che sottintende divisioni e lacerazioni e risponde soltanto: "avevo freddo". Una giacca si indossa per coprirsi dal freddo. Un altro uomo si ama perché non è diverso da te.

(a.n.)

BEING JULIA Canada-USA-Ungheria-Gran Bretagna, 2004 Regia: Istvan Szabo'

Tit.it.: "La diva Julia- Being Julia"; Scen.: Ronald Harwood; Sog.: tratto dal romanzo "la Diva Julia" di William Somerset Maugham; F.: Lajos Koltai; M.: Susan Shipton; Scgf.: Luciana Arrighi; Cost.: John Bloomfield; Mu.: Mychael Danna; Int.: Annette Bening, Jeremy Irons, Bruce Greenwood, Miriam Margolyes, Juliet Stevenson, Shaun Evans, Maury Chaykin, Michael Gambon, Rita Tushingha; Prod.: Robert Lantos per Serendipity Point Films, First Choice Films, Myriad Pictures Inc., Hogart Producitons; D.: 104'
2005, Golden Globe a Annette Bening per la migliore attrice protagonista in una commedia

Nella Londra anni Trenta, Julia Lambert è una diva del palcoscenico al culmine della carriera. Si innamora di Tom, un ragazzo americano, con il quale comincia una relazione intensa e appassionata. Ma quando scopre che in realtà lui le si è avvicinato solo per tentare l'arrampicata sociale, e che è innamorato della giovane attrice Avice Crichton, la gelosia la porta a elaborare un piano di spietata vendetta.

Il teatro ovviamente, ancora e sempre nella testa di Harwood.
Stavolta le maschere di cui si veste la protagonista in scena e fuori sono l'occasione per riflettere sulla lotta/messa in scena che ci troviamo ad affrontare ogni giorno contro i ruoli che la società ci impone o suggerisce. Finzione, vendetta, solitudine. "Non riesco a non sentire un certo disprezzo per quel ragazzo; è così trasparente" dice Julia (Annette Benning) di un ragazzo che scambia il potere della giovinezza con la vittoria sulla natura umana. Il film è tratto dall'opera di William Somerset Maugham ma nella versione cinematografica Harwood e Szabo hanno apportato alcuni sensibili accorgimenti. Il linguaggio prima di tutto, il romanzo dedicava una buona parte ai primi passi, agli esordi sul palcoscenico di

Julia e del suo futuro marito, Michael, sotto la guida dell'agente e maestro Jimmie Langton. La versione cinematografica invece con Julia all'apice della sua carriera. È un'attrice affermata, compiuta e stimata, che sente però il suo astro vicino a vacillare. Troverà nuova linfa in un giovane amante, ma proverà anche la delusione. Dovrà confrontarsi così con se stessa, col suo vivere una continua messa in scena, per poter essere veramente Julia. Per raccontare questo percorso, alla luce del passato del personaggio, Harwood e Szabo hanno immaginato che Julia riflettesse di ciò che le accade con una figura che vive nella sua testa, nel suo vissuto, appunto il mentore Jimmie Langton.
Siede davanti ad uno specchio mentre, sempre sul bilico fra vita reale e immaginazione, teatro/finzione e realtà, Julia piange del dolore noioso che offre un amore giovane, ma la "voce" porta sempre tutto sul palco, tutto va offerto all'arte: "Tecnica, ecco cosa devi imparare: la tecnica".
Julia è Annette Bening, sul cui nome mai dubbio vi è stato, ed è Szabo stesso in una intervista a dirci il perché " è stata la mia prima scelta per il ruolo di Julia, perché mi serviva un'attrice capace di essere diva, di sedurre il pubblico, che avesse familiarità col palcoscenico e nel contempo fosse abile a restituire in uno sguardo il mondo interiore del personaggio. Annette mi è sembrata subito la candidata ideale, conosceva bene il mondo del teatro, avendo portato in scena Cechov, Goldoni, Ibsen, aveva l'energia che cercavo e poi, cinematograficamente, era una fantastica interprete, il suo viso, i suoi occhi sono espressivi come pochi altri. Dopotutto la pellicola narra di un'attrice matura in un momento in cui non sembrano esistere al cinema ruoli per star sopra i quaranta... Sono convinto del fatto che il talento vada apprezzato a prescindere dall'età, ma in un'epoca in cui vige il culto dell'apparenza, in cui il pubblico è composto prevalentemente da teenagers e le mode, i personaggi cambiano continuamente, c'è sempre meno posto per la qualità. Penso tuttavia che se personaggi come la Magnani, la Masina, la Vitti, resteranno immortali, le nuove stelle, dopo una popolarità raggiunta velocemente, forse dovranno aprire un ristorante ed imparare a cucinare."

(c.g.)

OLIVER TWIST Francia-Gran Bretagna-Italia-Repubblica Ceca, 2005 Regia: Roman Polanski

Scen.: Ronald Harwood; Sog.: tratto dall'omonimo romanzo di Charles Dickens; F.: Pawel Edelman; M.: Herve' De Luze; Scgf.: Allan Starski; Cost.: Anna Sheppard; Mu.: Rachel Portman; Int.: Barney Clark, Jeremy Swift, Ben Kingsley, Jamie Foreman, Leanne Rowe, Lewis Chase; Prod.: ETIC Films, Medusa Film, R.P. Productions, Runteam LTD; D.: 130'

Londra, diciannovesimo secolo. Il piccolo Oliver Twist vive in un orfanotrofio, dove subisce maltrattamenti e umiliazioni. Dopo aver tentato invano di migliorare le condizioni di vita dei propri compagni, è affidato a un commerciante poco comprensivo; decide di scappare e di cercare fortuna altrove. Si unisce a un gruppo di ladruncoli, viene arrestato. Un ricco signore, mosso a compassione, è intenzionato a prendersi cura di lui.

"Chi sperava di trovare in questo film un particolare 'tocco alla Polanski' si è sbagliato di grosso. Ho rispettato alla lettera il romanzo, senza aggiungervi niente di mio. Non l'ho trasportato ai giorni nostri, non ci ho messo né scene di sesso o di masturbazione, né persone che camminano nude per la strada." Questo è l'approccio col quale Polanski ci spalanca la porta d'ingresso del suo Oliver Twist, un film nel quale il regista franco-polacco-ebreo ha provato a sciogliersi diffondendosi; "melt" dall'inglese è un buon verbo per descrivere tutto ciò. L'abilità, l'intenzione, quasi filologica, di lasciar parlare il romanzo, le sue righe, i suoi personaggi senza cadere nella tentazione di rendere identificabile come "proprio" il film che da quel romanzo trae spunto; il "Twist" di Polanski è di Charles Dickens punto e basta. L'adattamento e la sceneggiatura di Roland Harwood aderiscono perfettamente all'umore e all'immagine del romanzo; la pellicola in questione, infatti, è animata e pervasa dalle tre peculiari sfaccettature dello stigma di grandezza di Dickens: il reale, il dark e l'ironia. L'*Oliver Twist* uscì a puntate, fra il 1837 e il 1839, in una rivista mensile britannica della Londra vittoriana, quel formidabile scenario umano e reale dal quale Dickens trascrisse la disperazione, la miseria e appunto quel clima dark e gotico offerto dai vicoli sudici delle periferie londinesi. Un clima, un vento che, però, soffiando nella perfida Albione, non poteva non trovare compagna e co-sceneggiatrice delle proprie storie, l'ironia. Quella stessa ironia con la quale conferisce a tratti una arietta da melodramma all'impietosa resa alla realtà che Dickens (ben conoscendola egli stesso in tutta la sua durezza) fotografa e ci offre. Gioverà infatti ricordare che la capacità di cogliere e fotografare con precisione la sua "gente" deriva a Dickens dalla sua esperienza di cronista di "nera", un mestiere che gli ha consentito di conoscere il gergo, delle parole certamente ma anche dei gesti, coi quali (attraverso l'ironia appunto) disperati e lestofanti alleggeriscono la percezione del loro ineludibile destino.
Ed è proprio questo mix di dramma ed ironia che ha convinto Polanski e fare un film di questo romanzo. "Il mio primo incontro con Dickens è avvenuto al cinema, con il film *Grandi speranze*. Da lì ho scoperto lo scrittore, e quando ho letto *Oliver Twist* la prima volta ci ho trovato molte cose della mia infanzia, quando ero un orfano e mi sentivo solo e abbandonato da tutti. L'idea di farne un film non è però nata da questo. Mi è venuta di recente, dopo aver visto il musical: era molto allegro e sembrava una storia leggera, mentre il romanzo è molto duro, con aspetti anche molto dark. Volevo portare sullo schermo ciò che avevo trovato nel libro. In ogni riga di Dickens c'è dell'ironia. Lui era nato come cronista giudiziario, aveva osservato a lungo il modo di parlare delle persone del popolo e avendo un grande orecchio è riuscito a scrivere dialoghi pieni di sfumature. Anche i suoi personaggi sono descritti così bene che è stato difficile trovare gli attori che riuscissero a incarnarli perfettamente". Perfetto nel suo connubio di innocenza e

giovinezza è Barney Clarke (Oliver Twist) ma ancor più profondo e umanamente "doppio" (sempre in bilico fra lo sfruttatore ma anche un padre per i ragazzetti che addestra a rubare) il ricettatore Fagin (interpretato dal grande Ben Kingsley). Talmente in bilico fra bene e male che Oliver, prima che egli muoia, vorrà rivederlo un'ultima volta, ricevendone tutto il tesoro della disperata umanità che Fagin custodisce misteriosamente in sé: un abbraccio e un'ultima vana promessa di corruzione.

E c'è tutta la passione, la devozione di quell'artigiano del teatro che è Harwood nel muoversi di Fagin dentro la sua casa/bettola, in quelle lezioni di crimine che l'aguzzino impartisce ai piccoli futuri ladri e in certi dialoghi che sembrano dischiudere sipari piuttosto che macchine da presa.

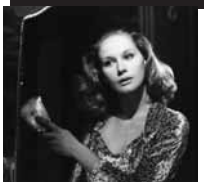
Interessante, infine, sarebbe notare come quegli stessi termini che Polanski stesso ha utilizzato per identificare l'opera di Dickens ("Dark" e "riproduzione seriale" intendendo le puntate con le quali la storia uscì all'epoca sulle riviste) abbiano germogliato e prodotto, anni dopo la morte di Dickens.

Il pensiero va a quel genere musicale che proprio dall'Inghilterra ha preso le mosse (il Dark appunto). E proprio dagli abiti, dalle atmosfere e da quell'insondabile mix fra dramma e ironia, il dark ha inteso riferirsi (pensiamo ai video di genere di quell'epoca) o comunque prendere spunto per raccontare lo straniamento, l'isolamento e la solitudine di una nuova generazione periferica diversamente povera ma non molto distante da quella dickensiana. E ancora quell'uscire a puntate, quella serialità che creava attesa, consuetudine e possibilità di rispecchiarsi nelle vite che venivano raccontate da Dickens, non pare così distante dall'idea che soggiace a tanti serials televisivi attuali; chi è stato in Inghilterra saprà che il più famoso di essi si chiama *East Enders* e narra di semplici, comiche, torbide, banali storie di gente della periferia. Londinesi e solitudine, Dickens, questo legame, lo capì al volo. Ciò di cui nel 1800 si moriva, oggi ci rende semplicemente un po' più soli: londinesi e solitudine, Dickens, questo legame, lo capì al volo.

(c.g.)

ALTA, BELLA E IMPREVEDIBILE
DOMINIQUE SANDA

di Sandro Toni



Non si chiama Sanda, si chiama Varaigne, Dominique Varaigne. Non è nata nel 1948, come riportano molte biografie, ma nel 1951. Non è scontrosa, è solo timida. Ho l'impressione che le incertezze che alimenta il personaggio di Sanda siano dovute a Robert Bresson e al ruolo che le aveva affidato nel film *Une femme douce*, sfruttando la sua candida pelle da orsolina adolescente e l'ovale del volto morbido come una nuvola. Quando incontra Bresson la ragazza ha già un passato. Ha studiato in un collegio religioso da cui si è fatta sapientemente cacciare, poi un tentativo di entrare alla scuola di Belle Arti (amava, forse ama ancora, dipingere acquerelli), poi le vacanze ad Arcachon, dove, casualmente, viene eletta miss Arcachon. Un fotografo la nota e le chiede di fare delle fotografie di moda. Così inizia una carriera da mannequin che tuttavia inquieta non poco i genitori, perché posare per delle foto se non è molto rassicurante dal punto di vista della carriera, figurarsi da quello della moralità. Insomma, la ragazza è agitata. Avrebbe bisogno di calmarsi, di trovare un equilibrio. Si sa che non c'è nulla come il matrimonio che riesca a togliere i grilli dalla testa di una ragazza irrequieta. Così i genitori obbligano la quindicenne Dominique a sposare un giovanotto scelto apposta per lei. Il matrimonio dura pochi mesi e l'inquietudine persiste. Finché non arriva Bresson, che, impressionato da una sua foto apparsa su *Vogue*, le telefona per averla come protagonista del film che stava preparando. Perché Bresson ha scelto Sanda per il ruolo della donna dolce di Dostojevskij? Cos'è che lo ha convinto in quella sedicenne inesperta di recitazione ma non di vita? Lui risponderà: "L'ho scelta per la voce", ma forse c'entra anche quell'aria remissiva sconfessata dallo sguardo diretto e giustiziere, o un'atteggiamento votato al silenzio e ostile al mondo. Perché era proprio questo che Bresson cercava nel suo personaggio: una quiete non doma, una dolcezza che balena come una frustata. C'è qualcosa addirittura di immorale nel confronto tra la donna dolce e il marito (i due non hanno nome, nel film), una sproporzione così vasta che ad un certo punto si opera una specie di trasferimento di identificazione nello spettatore, e l'uomo recupera un tratto di simpatia, una giustificazione alla sua ottusità. I genitori di Dominique tirano un sospiro di sollievo: Bresson è una persona seria, e lavorare con lui è una garanzia. E poi, forse il cinema è meglio che fare la mannequin. Sanda tuttavia non ha mestiere, non ha fatto scuole di recitazione. Per Bresson naturalmente non è un problema, anzi, ma potrebbe esserlo per il futuro. Così prova a seguire dei corsi di recitazione, senza fortuna. E' stata un'esperienza "terribile". "Avevo l'impressione che le mie qualità naturali finissero per perdersi, coi corsi", confessa a Mireille Amiel. Dunque, continuerà così, confidando solo nel proprio talento, ma avrà sempre bisogno di registi sicuri, che sanno ciò che vogliono. Si ritrova allora a lavorare, l'anno dopo, con Bertolucci, che la dirige attentamente nel *Conformista*, fino a costringerla a trasformare l'interiorità di Bresson in ambiguità sessuale. La prima immagine di Sanda (Anna, nel film) è introdotta da una delle sue gambe che penzola velata da un tavolo, sul quale poi si stende a disposizione del gerarca di turno, non senza avere precedentemente gettato un'occhiata, un primo piano di tre quarti circondato dai veli, a uno stupito Marcello (Trintignant). La seconda volta gli appare seminuda, con un fez in testa e una vistosa cicatrice attraverso la guancia, seduta fra le statue di una casa-museo. Marcello dubita della sua identità. Si propone poi come compita padrona di casa accogliendo lo stesso Marcello e la moglie, Stefania Sandrelli. Ha un atteggiamento molto ospitale, ma anche molto virile: gira con sigaretta in bocca, siede a gambe larghe sul divano. Cerca di sedurre prima Marcello e poi la Sandrelli, con la quale balla un memorabile tango, se non vado errato. In queste scene Sanda ha sempre sguardi che sembrano smentire la situazione: forse è lesbica, o forse vuole sedurre Marcello per salvare il marito, o forse, anche, Marcello le piace davvero, ma forse le piace davvero anche la Sandrelli e probabilmente ama sul serio il marito. Tutto questo pensiamo guardando Anna, e il mistero della sua identità riposerà con lei nella foresta, ucciso dai fascisti. Ma il primo film in cui Sanda è veramente protagonista è *Il giardino dei Finzi-Contini*, tratto dal romanzo di Bassani e realizzato da De Sica, Oscar quale migliore film straniero del 1973, premio al quale l'interpretazione della Sanda non è certo estranea. Forse il termine 'interpretazione' non è esatto, probabilmente sarebbe più giusto parlare di 'presenza', che meglio designa un nucleo composito di recitazione, di bellezza, di portamento, di occupazione degli spazi dell'inquadratura. Come quando si trova nella vecchia carrozza assieme a Giorgio in cui Capolicchio è come se non esistesse, ma si vedono solamente le mani della Sanda, il suo profilo, i capelli, gli occhi prima ardenti e poi persi. In questa sequenza Sanda ha l'unico vero sorriso gioioso di tutto il film, ed è quando vede comparire il cane. Nessun altro personaggio del film ha avuto diritto a un sorriso del genere. "Alta, bella e imprevedibile", si dice di lei. E poi c'è uno sguardo di Micòl che è come il centro narrativo del film, quasi la chiave del senso. E' il momento in cui, di notte, Giorgio, insospettito da una bicicletta appoggiata alla murata del giardino, scavalca il muro e si dirige verso la capanna che funge da spogliatoio. Attraverso una fessura scopre Micòl a letto con Melnate (Fabio Testi). Lui dorme, e lei è appoggiata pensierosa alla parete. Come lo vede, Micol si scopre rimanendo nuda e lo fissa intensamente. Gli occhi sono velati di lacrime, ma non un muscolo del volto si muove. Cosa c'è dietro quelle lacrime appena accennate? Amore, odio, rimpianto, disprezzo, malinconia, nostalgia? Qualche sequenza dopo, Sanda riserverà lo stesso preciso sguardo al suo giardino innevato che osserva per l'ultima volta. È il senso della perdita, l'idea che si vive per perdere. Mi piace credere che sia, questa, un'invenzione di Sanda, non un'indicazione del regista. Dominique Sanda, intanto ha lavorato ancora con Bertolucci, con John Huston, con Labro, con Visconti, con Bolognini (vince la palma d'oro a Cannes per la sua interpretazione nell'*Eredità Ferramonti*), con Philippe Garrel, con la Cavani, e ne tralascio molti. Ma se penso a Sanda, la vedo immediatamente in un film che ha avuto poca critica e

poco pubblico, ma in cui lei mi sembra inarrivabile, brava fino alle lacrime. Si tratta di *Une chambre en ville* (1982) di Jacques Demy, un film di musica, amore e morte sullo sfondo degli scioperi di Nantes del'55. Il suo litigio con Michel Piccoli, il meschino e crudele marito, rimane ai miei occhi memorabile. In verità, vorrei anche ricordare *Corps et biens* (1986), di Benoît Jacquot, un poliziesco in cui Sanda sfida Danielle Darrieux recitando con una libertà e una vitalità che non le avevo mai visto. Credo che sia a partire da questo film che Sanda si è svincolata da Bresson e ha cominciato a capire di essere diventata un'attrice vera.

UNE FEMME DOUCE Francia, 1969 Regia: Robert Bresson

Tit.it.: "Così bella così dolce"; Scen.: Robert Bresson; Sog.: tratto dal romanzo "la douce" di Fedor Dostoevskij; F.: Ghislain Cloquet; M.: Raymond Lamy; Scgf.: Pierre Charbonnier; Mu.: Jeanne Wiener; Int.: Dominique Sanda, Guy Frangin, Jeanne Lobre, Claude Ollier, Jacques Kébadian, Gilles Sandier, Dorothée Blank; Prod.: Parc Film, Marianne Producion; D.: 98' 1969, San Sebastian International Film Festival, Premio Conchiglia d'Argento a Robert Bresson

Una giovane donna si uccide, gettandosi dalla finestra del proprio appartamento. Il marito si interroga sulle possibili ragioni del suo atto. Incapace di comunicare con lei, egli era divorato dalla gelosia. Si era creato fra loro, per questo, un insopportabile stato di tensione, al punto che sua moglie aveva finito con l'ammalarsi. Si erano, poi, riconciliati; egli aveva ammesso le sue colpe, le aveva proposto un viaggio; ella aveva giurato per sempre rispetto e fedeltà. Poche ore dopo, la giovane donna si toglie la vita.

«Dite le vostre battute a fior di labbra, come ve le ho recitate io, se le urlate come fanno tanti nostri attori, preferirei affidare i miei testi al banditore... Nel torrente, nel vortice, nell'uragano delle passioni occorre sempre ottenere persino una certa dolcezza»; sono i consigli di Amleto agli attori nel brano della rappresentazione che si vede nel film. Questa recita «dentro il film» entra nella costruzione come contrappunto interno (per le implicazioni che ha sui personaggi), ma è anche una sorta di sottolineatura formale, l'avversione al teatrale, al di fuori o all'esterno, all'uso recitato della parola. Mettete lucidità più che dolcezza e avrete – in parte – Bresson.

Le parole, appunto: *Une femme douce* si potrebbe definire un film della parola e della sua negazione; essa è soprattutto momento formale di rapporti. Innanzi tutto, con l'immagine nei confronti della quale essa può avere funzione: a) descrittiva, di reazioni (all'inizio, lei: «non mi aveva colpito in modo speciale») o di situazioni («suo padre e sua madre erano morti, viveva con dei parenti»); b) duplicativa, secondo una tipica tendenza bressoniana, quando la parola descrive l'immagine o la scena che si sta vedendo; c) di contrasto («sai, Anna, cosa significa soffrire, quando si sta con una donna così bella, così dolce», e la macchina da presa è sempre sul corpo inanimato della protagonista); d) gnomica, quando aggiunge considerazioni (che possono anche essere stilisticamente di peso); e) più spesso la parola non è collegata direttamente all'immagine, poiché è detta o su una immagine diversa, o su un fondo neutro, avendo perciò lo scopo di stemperare le «punte» («gettai acqua fredda su quell'ebbrezza», e la macchina da presa è sulla finestra del negozio che si apre). La parola infine si può configurare come fattore ritmico-formale, ponendosi in rapporto o con i vuoti, i silenzi, oppure più chiaramente col dialogo, che continuamente si alterna; in questo caso si ha una continuità tra parola diretta (il dialogo, appunto) e parola indiretta (il «narratage»). Per ultimo, come si è già visto nella parte generale, si viene anche a creare una dialettica con lo spettatore, tra partecipazione e distacco o tra momento soggettivo e oggettivo; anche la parola vi contribuisce.

Attraverso questi procedimenti, dunque, essa diventa sempre più un elemento della temporalizzazione cercata da Bresson; il film è in sostanza tutto un flash-back, quasi una decantazione del perduto, attraverso il quale si articola il ricambio col presente. Lo stesso Dostoevskij, nella breve introduzione alla novella da cui *è* tratto il film, definisce «racconto fantastico» il suo, e aggiunge «precisamente nella forma»; è l'andamento narrativo cioè a dare questo carattere a un materiale «realistico al più alto grado»; il protagonista cerca di «concentrare i suoi pensieri in un punto», e la forma confusa in cui questo avviene è registrata come «se uno stenografo potesse ascoltarlo di nascosto e notare tutto ciò che egli dice». Lo scrittore cerca quindi il filo psicologico dei pensieri, e di conseguenza un filo narrativo; nel regista prevale invece la dimensione temporale, il flusso complesso, la difficoltà delle intersezioni. Il passato è reso da Bresson, si direbbe, quasi *sensibile* rispetto a Dostoevskij: il presente interferisce nei discorsi fatti ad Anna, nel monologo, nel commento fuori campo.

Per questo ovviamente è fondamentale l'uso bressoniano del montaggio, e occorre sottolineare come in questo film è usato quasi esclusivamente lo stacco (contro l'uso frequente della dissolvenza fatto in precedenza), come se si volesse avvalorare il contrasto o l'allusione, la totale semplificazione.

Quest'alternanza, e la ricerca che indica, non sono prive di pericoli; perché, ad esempio, vi è una continua depurazione dalle psicologie, ma poi vengono in parte reintrodotte, sì che l'aspetto temporale è tendenzialmente astratto, ma è anche denso di elementi soggettivi, e in questo senso «concretizzati» che lo inquinano. Così la parola è liberata da una letterarietà che per altro verso compare chiaramente. È pur vero però che ciò crea una forma di contrasto, una voluta diversità di tono, tra la discorsività e la secchezza allusiva, tra il quotidiano e il sentenzioso; si arriva così a una duplicità di piani che facilita il salto dalla rappresentazione alla formalizzazione: «Questa è la vera ragione di questo gusto di Bresson per le frasi molto *letterarie* (nel caso, si tratta di una presa a prestito da Dostoevskij); *lo scritto* dà una idea di questo intemporale che la macchina da presa è impotente a tradurre, e che non è d'altro canto nei propri compiti tradurre direttamente»; C. Zimmer (in *Temps modernes*, ottobre 1969) mi pare sottolinei giu-

stamente questo aspetto, anche se per lui poi si tratta di una prova della difficoltà del film, del modo dell'autore di agirvi dall'esterno. Ma non è tanto su questo che è opportuno soffermarsi; se un dubbio c'è caso mai riguarda *l'economicità* nell'uso della parola, per alcuni caricamenti che si possono avvertire; a correggere però (forse) la prima impressione sta inoltre la considerazione del fatto che il gioco dei contrasti esige anche i *pieni*, che possono essere talora una sovrabbondanza di parola. L'osservazione veniva fuori perché a proposito del complesso del film è proprio il caso di parlare di economicità. Si può cominciare con l'analizzare lo spazio, non naturale ma costruito; la chiusura è data prima dalla casa e dal negozio, dopo dalla stanza da letto nella quale si svolge il monologo di lui; nell'un caso e nell'altro i luoghi non sono mai fatti vedere per intero, analogamente ad altri film. Gli interni sono per la gran parte dei «percorsi» dei personaggi, scale (luogo tipico; infatti alcune inquadrature ricordano assai da vicino *Pickpocket),* porte, pareti, oggetti: l'iterazione crea ossessione, la ripetizione è chiusura, il movimento si rivela blocco inerziale. Il contrappunto dato dagli esterni è quasi geometricamente scandito, creando anche alternanze di colore che trovano implicazione interne ai personaggi, tutte mediate. Si possono cogliere allora l'indifferenza della città, l'ostilità (i rumori, subito sotto i titoli di testa, ancora i colori), la possibilità negata di apertura dei rapporti (Jardin des plantes), gli slanci di lei (all'uscita dal cinema) i silenzi pesanti (il Bois). Altre volte osserviamo comportamenti (il supposto tradimento, la gita in campagna, i fiori gettati a terra), raramente i momenti riflessivi (lui, sul ponte della ferrovia: «non era pietà che provavo per lei, era un sentimento ben diverso, era come un entusiasmo indicibile»). Le articolazioni dello spazio sono una riprova anche del processo di dilatazione e di rarefazione, e pur di corposità, che la struttura dell'opera viene a raggiungere. È un processo che parte più indietro, e riguarda prima di tutto la dilatazione dello schema portante, cioè la «storia» della novella di Dostoevskij. Bresson riprende l'andamento del monologo, con tutte le sue «impossibilità» cinematografiche, e si serve del meccanismo interno che sta sotto al racconto (l'amore, la contraddittorietà, la gelosia, il rimpianto) per analizzarne le diramazioni. Eppure sono emarginate le implicazioni di carattere psicologistico, che potevano derivare direttamente dallo scrittore, oppure dal tentativo di attualizzare il racconto: penso alla situazione (la «coppia in crisi»), alle determinazioni ambientali, all'analisi del milieu sociale. L'interesse è invece in direzione diversa, tanto è vero che il regista tende a operare delle riduzioni; si limita a dare per esempio poche note di un fatto, come nei particolari iniziali (lo scialle è un ricordo di *Mouchette*?), o nel matrimonio; oppure abbassa le punte drammatiche. Il tono generale è quasi di una «tragedia trattenuta». Anche per questo Bresson mira a *distendere*: sotto questo aspetto si pensi all'atonia delle voci (che si perde, al solito, nel doppiato italiano, nel quale compaiono anche – nei dialoghi – alcune "prouderies" censorie), al rapporto di distanziazione ottenuto attraverso l'apparente neutralità della recitazione o la fredda osservazione di comportamenti e gesti, opachi e significanti . Questo andamento non porta però quasi mai allo schematismo, perché come sempre il processo è dialettico, l'antinaturalismo e l'antinarratività sono la tendenza, ma permangono a un tempo la presenza delle cose e la scansione dei fatti. Ripercorrere quell'itinerario significa qualificare omogeneamente i vuoti di narrazione come i pieni; l'astrazione quasi emerge dalla messa in situazione dei personaggi e da certi comportamenti quotidiani, dalla loro dimensione concreta e qualificante. Una verità sensibile, si è detto opportunamente. Questa dialettica riguarda soprattutto i personaggi, che non tendono al simbolo né sono semplici «indicazioni», ma acquistano una loro particolare pluridimensionalità. Attrae Bresson il contrasto a due, con dietro Anna, una presenza del silenzio, ombra di peso e spettatrice; va notato tra l'altro che il personaggio di Luker' ja, la cameriera, c'è nella novella, ma non come interlocutrice saltuaria delle parole di lui. [...] Il regista lavora forse di più a rinsaldare il personaggio femminile, soprattutto a far emergere il suo grado di consapevolezza; in compenso il «carattere violento e aggressivo» di cui a un certo momento si parla nel libro appare assai mediato, senza toni alti, sì che la «ribellione» è tutta trattenuta. Queste – e altre – sono modifiche che fanno ancora una volta intendere come il luogo bressoniano non sia quello della psicologia: i personaggi hanno una complessa poliedricità, ma sono nel contempo anche *segni* di una dimensione che sta prima di loro. Per questo *Une femme douce* è prima che un film su personaggi, un monologo sul tempo, un film del dopo tutto al presente, un'opera sul tempo per negarne l'apertura. Giorgio Tinazzi, *Il cinema di Robert Bresson*, Marsilio, 1976

GIARDINO DEI FINZI CONTINI **Italia-Germania Occidentale, 1970 Regia: Vittorio De Sica**

Scen.: Vittorio Bonicelli, Ugo Pirro; Sog.: tratto dall'omonimo romanzo di Giorgio Bassani; E.: Ennio Guarnieri; M.: Adriana Novelli; Scgf.: Giancarlo Bartolini Salimbeni, Mario Chiari; Cost.: Antonio Randaccio; Mu.: Bill Conti, Manuel De Sica; Int.: Dominique Sanda, Lino Capolicchio, Helmut Berger, Romolo Valli, Fabio Testi; Prod.: Gianni Hecht Lucari, Arthur Cohn per Documento Film (Roma), CCC Filmkunst (Berlino); D.: 94'

1971, Festival del Cinema di Berlino, Orso d'Oro

1971, David di Donatello a Gianni Hecht Lucari per la miglior produzione, David Speciale a Lino Capolicchio.

1972, Premio Oscar per il miglior film straniero

I Finzi Contini sono una ricca famiglia ebraica che vive in una lussuosa villa di Ferrara. Sono gli anni che preludono alla seconda guerra mondiale, nel vivo della politica di discriminazione razziale. Un dramma senza precedenti sconvolge l'esistenza della famiglia come pure di tutta la comunità ebraica ferrarese. Alberto, il giovane rampollo, affetto da una grave malattia, muore; gli altri componenti della famiglia vengono arrestati dai nazisti e deportati.

Appena uscì, il primo romanzo di Bassani, ebbe un grandissimo successo di pubblico vendendo oltre centomila copie in pochi mesi (tantissimo per l'epoca).
A riguardo di tale opera e del suo non sempre facile rapporto con la critica, ma anche col cinema che tentò di riprodurla, Paolo Mauri ricordava che *Il giardino dei Finzi Contini* fu presentato alla Libreria Einaudi di Roma da Soldati, Arbasino ed altri ancora. Poi andò incontro a strali polemici diversi. La neoavanguardia lo accusò di sentimentalismo, la sinistra di "difetto di storicismo". Bassani ci rimase male. Ne parlammo molti anni dopo, nel 1976, quando lo andai ad intervistare in via Carissimi perché *Il giardino dei Finzi-Contini* era stato scelto per celebrare il millesimo numero di una collana molto popolare: gli Oscar. Intanto c´era stato, nel ´70, il film di Vittorio De Sica. Una nuova grana. Che *Il giardino* avesse un taglio cinematografico era evidentissimo. Lo conferma l´autore stesso. Quasi subito c´era stata un´opzione per i diritti cinematografici e all´inizio il film lo doveva fare Florestano Vancini. Poi lo stesso Bassani aveva contribuito alla sceneggiatura, ma a sua insaputa c´era stata una revisione non lieve di Ugo Pirro cosicché, a film fatto, Bassani aveva tolto il nome e si era arrivati a risolvere la lite in tribunale." Peripezie e difficoltà non ne impedirono però la realizzazione e fu probabilmente il taglio cinematografico del libro che invogliò e convinse De Sica a tentarne un adattamento.
Un tentativo però che Mauri stesso ancora descrive con ambivalenza:
" Vedendo il film la sensazione era come se fossimo di fronte ad una poesia tradotta in prosa. E Il giardino è soprattutto, come abbiamo detto, il grande romanzo di un poeta." In una intervista, infine, Manuel De Sica ricorda un piccolo retroscena: "Papà organizzò una proiezione della copia - lavoro missata per Luchino Visconti, Federico Fellini e Gianluigi Rondi nella vecchia sede della Fono Roma, affinché dessero attestato di 'non lesa maestà'. Si accesero le luci in sala. Dalle tre poltrone si alzò per primo Fellini: "Vittorio, Vittorino caro, che bello, che bello, mi hai fatto ricordare la mia Rimini con tutte quelle biciclette…" . Luchino Visconti era rimasto a sedere e si alzò per ultimo. Notai che piangeva. Si alzò e, abbracciando forte, a lungo mio padre, disse: "Grazie…grazie Vittorio caro… grazie per come hai tratteggiato il personaggio del mio Helmut (Berger)…solo un uomo come te può descrivere così delicatamente un omosessuale. Nei miei film io lo riduco spesso ad una caricatura…" Poi, rivolto a me, aggiunse: "Caro Manuel, se riuscirò a mandare in porto il progetto che ho su Marcel Proust, la musica sarà tua…" Purtroppo morì senza poter realizzare il suo sogno. Nella mia memoria è rimasto il rimpianto di quella lusinghiera promessa."

(c.g.)

GARAGE OLIMPO

Argentina-Italia, 1999 Regia: Marco Bechis

Sog. Scen.: Marco Bechis, Lara Fremder; F.: Ramiro Civita; M.: Jacopo Quadri; Scgf.: Romulo Abad; Cost.: Marisa Urruti; Mu.: Jacques Lederlin; Int.: Dominique Sanda, Antonella Costa, Carlos Echeverria, Pablo Razuk, Enrique Pineyro, Marcelo Chaparro, Paola Bechis, Chiara Caselli, Adrian Fondari, Miguel Oliveira; Prod.: BD Cine, Classic Paradis Films Nisagra, Rai, Tele+; D.: 98'

1999, Thessaloniki International Film Festival, Alessandro d'Argento a Marco Bechis

2000, David di Donatello ad Amedeo Pagani per la migliore produzione

Maria è un'attivista militante in una organizzazione clandestina che si oppone alla dittatura militare al governo in Argentina. La madre ha affittato una stanza al giovane Felix, un giovane timido, che si mostra innamorato di Maria. Una mattina irrompono in casa poliziotti e militari in borghese: Maria viene portata via e chiusa in prigione in un centro clandestino chiamato 'Garage Olimpo'…

"Tra il1976 e il 1982 durante la dittatura militare argentina migliaia di cittadini sono stati gettati vivi in mare. Oggi i militari responsabili di questi crimini camminano liberi per le strade."
Non sveliamo il finale del film riportando questa citazione per un'unica, triste evidenza: questa frase è semplicemente il resoconto di ciò che è accaduto. La verità, in altre parole.
L'occasione dunque era doppia: proporre un film che cogliesse la "nuova" carriera della Sanda, madre coraggiosa e disperata di una desaparecida argentina e al tempo stesso una poderosa testimonianza, un forte contributo al dibattito del "raccontare il presente" che in questa edizione del Festival assume un ruolo molto importante.
Il film di Bechis infatti ci propone una Dominique Sanda ben oltre i cinquanta, elegante e misurata nei cui occhi è ancora presente la *Femme douce* di Bresson, ma nel cui volto le rughe sono la grammatica del tempo che scorre e dei dolori di una madre fra tante di quelle che hanno conosciuto la triste vicenda dei desaparecidos.
Fra le migliaia di coloro che il regime argentino torturò e fece sparire avrebbe potuto esserci Bechis stesso che finì nelle grinfie dei torturatori di regime, riuscendone però, miracolosamente, a fuggire.
Quelli che "riescono a scappare" non salvano solo la vita ma anche la memoria, elemento sempre più spesso dileggiato e messo alla berlina dai più strambi revisionismi. Coloro che come Bechis hanno "visto", vogliono restituire col comprensibile vigore di chi si è trovato a vivere in prima persona la tragedia in questione e la fortuna di chi fa il regista di professione ed ha la possibilità di raccontare la storia.
A volte, le migliori espressioni del cinema che tenta di misurarsi col presente, riescono a raccontare la storia, attraverso le storie; sapere del destino di tanti osservando le scariche elettriche sulla pelle di uno solo. Basta togliere tutto, cautele, menzogne, opinioni, e lasciare solo lo scheletro dei fatti, il meccanico muoversi del male sulla pelle.
Garage Olimpo (il tugurio semi interrato nel quale alcuni prigionieri

venivano torturati e poi mandati a morire) è un piccolo mattone, un nuovo piede nella porta ormai spalancata sulla triste vicenda della dittatura argentina; mai come oggi (data la volontaria eutanasia che la televisione si è imposta) il cinema ha l'occasione di fissare qualche paletto confrontandosi con quella che Cechov riteneva fosse la più impervia (ma anche stimolante al tempo stesso) fra le missioni artistiche "raccontare esattamente come andarono le cose". Raccontare il presente vuol anche dire, raccolte tutte le informazioni, tirare una linea e guardare alcuni di questi assassini, ancora oggi, "liberamente liberi". Raccontare è sapere che non basta.

(c.g.)

IL CONFORMISTA Francia-Italia-Germania Occidentale, 1970 Regia: Bernardo Bertolucci

Scen.: Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli; Sog.: tratto dall'omonimo romanzo di Alberto Moravia; F.: Vittorio Storaro; M.: Franco Arcalli; Scgf.: Ferdinando Scarfiotti; Cost.: Gitt Magrini; Mu.: Georges Delerue; Int.: Dominique Sanda, Jean-Louis Trintignant, Stefania Sandrelli, Pierre Clementi, Enzo Tarascio, Gastone Moschin, Fosco Giachetti, Jose' Quaglio; Prod.: Maurizio Lodi Fè per Mars Film, Marianne Productions, Maran Film; D.: 116'
1971, David di Donatello per il miglior film

Nel 1937 il professor Marcello Clerici sposa Giulia. Lui è tormentato da un ricordo: a tredici anni ha ucciso un autista che ha tentato di violentarlo. Marcello si è legato strettamente all'OVRA, la polizia segreta fascista. Deve compiere il viaggio di nozze a Parigi per introdursi nell'ambiente del professor Quadri, un docente universitario antifascista, per consentire al camerata Manganiello di predisporre l'assassinio di questi.

Il sesso e il fascismo sono i due poli del *Conformista*. Sarebbe più esatto dire che ne sono la polpa e la buccia. Si sa quali sono le idee di Moravia sul conformismo: l'eroe dell'Ottocento era il ribelle ossia l'uomo che vuole distinguersi, essere diverso dagli altri; secondo Moravia, l'eroe dei nostro tempo è, invece, il conformista, ossia l'uomo che vuole confondersi, essere uguale agli altri. Qual è la natura dei conformismo di Marcello Clerici? La sua sete di normalità nasce dal bisogno di coprire un'inconfessata e repressa anormalità; è fascista perché vede nel fascismo il mito collettivo cui immolare, nel miraggio dell'ordine, quel che lo fa diverso dagli altri; in nome del fascismo si fa complice di un assassinio nell'illusione di riscattare con un'azione delittuosa ma, per così dire, legalizzata un proprio delitto precedente. Ci sembra evidente, nel film ancor più che nel romanzo, che in Marcello il fascismo è l'accidente, il conformismo la sostanza. Sarebbe molto comodo ridurre Il conformista a un film "sul" fascismo, a un film in costume, trascurandone la carica di critica a una classe (la borghesia) e a una generazione, come risulta dalla figura del professor Quadri e dalla natura del suo privilegiato antifascismo. Sia pur di scorcio, è un personaggio rispettato ma anche giudicato. È, in altra chiave, il discorso di *Strategia del ragno* che continua. Pur non mancando di ingenuità oratorie (la fioraia parigina che intona l'internazionale), di momenti opachi (il bordello di Ventimiglia, il finale), di strabilianti sviluppi erotici (il comportamento di Anna, inquieta tribade, sfiora l'inverosimile) il film ha una tenuta narrativa e una tavolozza figurativa di inconsueta ricchezza in continua oscillazione tra fantasia e realismo, tra sarcasmo grottesco e lirica evocazione, tra individuazione critica dei motivi politici e ricognizione nelle zone dell'inconscio e della psicologia collettiva. Tutta la prima parte è di compattezza e invenzione rare, in dialettico equilibrio tra cornice pubblica e vicende private: non s'era mai vista una raffigurazione così criticamente impietosa della faccia funeraria del fascismo. Nella parte parigina sono da citare almeno la scena tra Marcello e il professore con la rievocazione della lezione su Platone e la straordinaria sequenza del ballo con il duetto saffico, mentre in quella dell'agguato nel bosco, pur sagacemente orchestrata tra realismo e fantasia onirica, si avverte un che di troppo premeditato con qualche stridore (Manganiello che minge mentre Anna viene inseguita e abbattuta). La preoccupazione di tirare le fila di tutta la narrazione non ha aiutato Bertolucci nell'inedito finale. Terminato l'interno nella casa di Marcello che ha ancora un indubbio fascino (basta osservare il mutamento sopravvenuto in Giulia che il matrimonio ha spento, rendendola, però, più umana e consapevole), la notte del 25 luglio è resa con schemi consueti, anche sul piano figurativo: quel corteo imbandierato e cantante è un'apparizione un po' goffa di trito sapore nazional-popolare, quella suburra con le fetide spelonche dove avviene l'incontro di Marcello con lo spettro della propria infanzia sa di teatro di posa. Sembra uscita da un mediocre film dell'espressionismo tedesco. Dalla fotografia in colore di Vittorio Storaro al commento musicale di Georges Delerue di suggestiva discrezione, *Il conformista* rivela il maturo rigore delle sue scelte espressive. Con i suoi soprassalti nevrotici Trintignant è un Marcello memorabile per coerenza e varietà di registro, impregnato di quella misteriosa tristezza "inseparabile dal suo carattere", che Moravia, con una bella immagine, aveva indicato ("... triste, o meglio mancante di allegria, come certi laghi che hanno una montagna molto alta che si specchia nelle loro acque, parando la luce del sole, e rendendole nere e malinconiche"). Gli fanno corona una Sandrelli capricciosamente stilizzata che, guidata da Bertolucci, dà un saggio esemplare di recitazione "straniata"; Dominique Sanda di grande risalto figurativo che non soltanto dà credibilità e vitalità a un personaggio fin troppo contorto ma riscatta la scialba prova di Micòl nei *Finzi-Contini*, il terragno Gastone Moschin, l'inquietante Josè Quaglio.

Morando Morandini (Cineforum n. 99-100 - 1-2/1971)

OVER

WILDER
IL "TRAGHETTATORE"

di Leonardo Gandini

Billy Wilder avrebbe compiuto cento anni proprio in questi giorni, ma sarebbe ingeneroso giustificare cosi, col pretesto di una ricorrenza celebrativa, l'omaggio che gli viene dedicato. È senz'altro più opportuno sottolineare come pochi cineasti del passato o del presente siano cosi in sintonia col nome e il tema del Festival. Wilder infatti è stato innanzitutto, per tutto il corso della sua carriera, uno straordinario traghettatore di parole verso lo schermo. Prima in veste di sceneggiatore, in Germania e quindi a Hollywood, poi come regista, egli ha sempre lavorato sulle potenzialità delle parole di schiudersi alle suggestioni delle immagini, e questo ha fatto si che la fase di scrittura del copione, come ha avuto più volte occasione di affermare, costituisse il centro nevralgico della sua attività cinematografica. Come Hitchcock, Wilder appartiene ancora alla illustre generazione di registi per i quali il film trova, tra le pagine della sceneggiatura, non la sua forma iniziale ma un'identità compiuta, definita, che toccherà alle riprese innervare poi di corpi, volti e gesti. E questo non certo in nome di un'individualità creativa che il lavoro collettivo sul set rischierebbe di compromettere: al contrario, la sua prassi di lavoro prevedeva sempre la presenza di un altro scrittore con il quale, in fase di stesura del copione, giocare a ping-pong con le idee, facendole rimbalzare dalla fantasia dell'uno a quella dell'altro, confrontandosi e se necessario scontrandosi (se ne trova una fugace traccia, in *Viale del tramonto*, nelle scappatelle di Gillis dalla casa di Norma Desmond, quando il protagonista va a casa di Betty per lavorare con lei ad un copione). Quanto fosse importante per lui trovare, in questo campo, il partner di lavoro giusto, lo dicono i *credits* dei film da lui diretti: sei dei primi sette sceneggiati con Charles Brackett, dodici degli ultimi tredici con I.A.L. Diamond. Per Wilder, costretto come tutti i suoi colleghi a contrattare con la produzione ogni minimo margine di autonomia creativa, questa era la battaglia principale: paradossalmente, per avere il diritto di *non* lavorare da solo, ma con qualcuno che gli fosse, nell' ideazione del film, complementare.

Wilder è stato anche un grande adattatore: più della metà dei suoi film sono basati su opere letterarie preesistenti. È, questo, un aspetto del suo lavoro che di solito viene trascurato, probabilmente perché egli non ha mai portato sullo schermo letteratura di serie A, testi di grandi autori; al contrario, il repertorio annovera perlopiù drammaturghi di secondo piano, oscuri racconti pubblicati su riviste popolari, romanzi polizieschi, quando, in epoca pre-*noir*, nessuno li prendeva sul serio. Anche in questo caso, ci troviamo di fronte ad una prassi di lavoro lontana davvero anni luce da quella odierna: il regista non si batte testardamente per portare sullo schermo il romanzo della sua vita, né viene profumatamente pagato per trarre un film dal best-seller del momento. Piuttosto la casa di produzione per cui è sotto contratto gli sottopone le cosiddette *properties*, testi di vario genere e tipologia dei quali si è assicurata i diritti, e lui con pazienza, prova a cercare qualcosa che possa risvegliare il suo interesse, sollecitare la sua curiosità: un personaggio, una situazione, un espediente narrativo. "Mi chiedono se è importante che un regista sappia scrivere: a me basterebbe che sapesse leggere...", dichiarò una volta, in riferimento al periodo hollywoodiano in cui scriveva copioni per pellicole dirette da cineasti che non rispettavano i suoi dialoghi; ma anche all'importanza attribuita, in fase di scelta del film e del suo intreccio, ad una lettura attenta dei soggetti.

In sintesi, più che adattare quello che si vuole, occorre adattarsi a quel che è disponibile. Con un vantaggio: essere dispensati dall'onere del timore reverenziale verso il testo sacro, e potere quindi stravolgere senza problemi il materiale di partenza. Da questo punto di vista, una seria analisi comparata sui film di Wilder e le rispettive fonti letterarie è ancora tutta da fare: nondimeno se ne trarrebbero indicazioni interessanti circa la sua fertile disinvoltura nello stravolgere il materiale di partenza. Per rimanere a uno dei film programmati in questa rassegna, *Uno, due, tre*, della commedia originale, *Egy-ketto-hàrom* dell'ungherese Ferenc Molnàr, rimane una battuta soltanto. Che Wilder sul set pretese venisse pronunciata con particolare enfasi: "è l'unica frase sopravvissuta al testo originale" – spiegò agli attori – "e voglio che si senta molto chiaramente: ci è costata un sacco di soldi...".

DOUBLE INDEMNITY USA, 1944 Regia: Billy Wilder

Tit.it.: "La fiamma del peccato"; Scen.: Billy Wilder, Raymond Chandler; Sog.: tratto dall'omonimo racconto di James Mallahan Cain; F.: John F. Seitz; M.: Doane Harrison; Scgf.: Hans Dreirer, Hal Pereira; Cost.: Edith Head; Mu.: Miklos Rozsa; Int.: Fred MacMurray, Barbara Stanwyck, Edward G. Robinson, Porter Hall; Prod.: J. Sistrom, Paramount Pictures; D.: 107'

L'agente assicurativo Walter Neff incontra l'affascinante Phyllis Dietrichson perché lei ha intenzione di rinnovare l'assicurazione dell'auto di suo marito. I due sono immediatamente attratti uno dall'altra e ben presto progettano di uccidere il marito di Phyllis per intascare i soldi dell'assicurazione...

È il film che lancia definitivamente la carriera di Wilder ad Hollywood. Il romanzo di Cain, pubblicato nel 1935, aveva sin dal principio suscitato l'interesse di diverse case di produzione, ma Will Hays, a capo dell'ufficio censura, aveva prontamente messo in circolazione una delle sue celebri note, in cui si diceva convinto che un intreccio dove si rappresentavano l'adulterio e l'omicidio come economicamente redditizi non avrebbe potuto, né dovuto, essere portato sullo schermo. Per trovare la chiave giusta di adattamento, Wilder sceglie come collaboratore un scrittore *hard-boiled* allora già considerato di talento, Raymond Chandler (con il quale peraltro litigherà per tutto il tempo), e per il resto si affida alla lezione di quello che considera il suo maestro, Ernst Lubitsch. Di quest'ultimo raccoglie la capacità di eludere la censura con eleganza, leggerezza ed efficacia – un solo esempio: il primo piano della caviglia con braccialetto di Barbara Stanwyck ("*That's a honey of a anklet you're wearing, mrs. Dietrichson*"), più erotico di qualsiasi scena esplicita, ma virtualmente intangibile anche dal più zelante dei censori. Nella sceneggiatura originale compaiono due finali alternativi. In quello che non verrà poi inserito nella versione definitiva, pur essendo stato girato, il protagonista, condannato per omicidio, muore nella camera a gas. L'amico Keyes assiste all'esecuzione, voltando la testa nel momento fatidico, per poi uscire in strada, mettersi un sigaro in bocca e, nel momento in cui cerca automaticamente i fiammiferi, ricordarsi all'improvviso di chi era solito accenderglieli ("*His hands, in the now familiar gesture, begin to pat his pockets for matches. Suddenly he stops, with a look of horror on his face*"). Ulteriore conferma della straordinaria capacità di Wilder di lavorare, già in fase di scrittura, su dettagli e gesti di fortissima risonanza emotiva. A oltre cinquant'anni di distanza, il film sarà fatto oggetto di omaggio e citazione – nel modo che è loro consono, con *nonchalance* e discrezione – dai fratelli Coen in *The Man Who Wasn't There*.

Leonardo Gandini

ONE, TWO, THREE USA, 1961 Regia: Billy Wilder

Tit.it.: "Uno, due, tre!"; Scen.: Billy Wilder, I.A.L. Diamond; Sog.: tratto dall'omonima commedia di Ferenc Molnár; F.: Daniel L. Fapp; M.: Daniel Mandell; Scgf.: Robert Stratil, Heinrich Weidemann; Mu.: André Previn; Int.: James Cagney, Horst Buchholz, Arlene Francis, Pamela Tiffin, Liselotte Pulver, Red Buttons; Prod.: The Mirisch Company, Pyramid Productions; D.: 108'

Un uomo d'affari americano arriva a Berlino Est per vendere ai sovietici la Coca-Cola, ma, tra una trattativa e l'altra, deve occuparsi della figlia del suo boss per impedirle di sposare un giovane comunista dissidente.

Non son poi tanti a saperlo ma *Un, due, tre* (1961) doveva dapprincipio intitolarsi in un altro modo ed avere per protagonisti i fratelli Marx. Come si arrivò a farne il film che fu è però meno importante del film stesso, anch'esso, come molti altri negli anni Sessanta, un fiasco agli occhi dei critici americani, severi moralisti sordi a ogni intelligenza anticonformista (la stessa fine, fra gli altri, fecero *Baciami, stupido,* 1964, e *Non per soldi ma per denaro,* 1966, due delle commedie più belle e corrosive che Wilder abbia mai concepito e girato).
Ancora in aria di guerra fredda *Un, due, tre* fu letto come un atto di intollerabile irriverenza verso una nazione che pativa una divisione imposta. In realtà, si trattava di un *raid* impietoso su vizi e difetti di tedeschi e americani in piena *par condicio*, come soltanto un vero moralista (*absit iniuria verbis*) poteva fare.
Un, due, tre è passato alla storia come il film più parlato del cinema americano. È possibile. In effetti il fuoco d'artificio di battute che soltanto un diavolo scatenato come James Cagney (qui all' ultima prova prima del suo ritiro ventennale) poteva sparare rendono la pellicola quasi impossibile da seguire nelle vorticose montagne russe dei suoi continui e imprevisti accadimenti. Nemmeno *La signora di mezzanotte* (1939, cosceneggiato da Wilder per Mitchell Leisen) poteva vantare una tale trottola di cause ed effetti.
Il rude, volgare pragmatismo americano da un lato e la retorica granitica dell'anticapitalismo europeo sono i due poli lungo i quali si sviluppano le scariche elettriche di questa divertente ma anche impietosa pellicola, nella quale Wilder mette in scena le idiosincrasie delle sue due patrie (ciò che che farà molto raramente, e comunque solo parenteticamente: si ricordino, ad esempio, certi barbuti psicanalisti europei chiamati risibilmente a soccorrere il matto yankee di turno).
Oggi la Guida di Leonard Maltin gli concede quattro stellette, ma al tempo non vi fu una voce che si alzasse a sua difesa in patria (e anche l'Italia non fu da meno). Quasi verrebbe da dire, ribaltando il celebre detto: nessuno è profeta in esilio.

Franco La Polla

THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES Gran Bretagna-USA, 1970 Regia: Billy Wilder

Tit.it.: "La vita privata di Sherlock Holmes"; Scen.: Billy Wilder, I.A.L. Diamond; Sog.: liberamente ispirato al personaggio creato da Arthur Conan Doyle; F.: Christopher Challis; M.: Ernest Walter; Scgf.: Alexandre Trauner; Cost.: Julie Harris; Mu.: Miklos Rozsa; Int.: Robert Stephens, Colin Blakely, Christopher Lee, Geneviève Page, Clive Revill, Irene Handl, Tamara Toumanova; Prod.: Compton Films, The Mirisch Company, Phalanx Productions, Sir Nigel Films; D.: 125'

Una notte, in casa di Sherlock Holmes, giunge una giovane donna in stato di shock. Moglie di un ingegnere belga, misteriosamente scomparso, costei vuole che Holmes glielo ritrovi o accerti, perlomeno, quale sorte gli sia toccata. In compagnia di Watson e della donna, il celebre detective, rifiutando di seguire i consigli del fratello che, funzionario del servizio segreto, ha tentato di dissuaderlo, parte per la Scozia; qui, dopo aver visitato - in cerca di qualche traccia dello scomparso - numerosi castelli, s'installa coi suoi compagni in una locanda sulle rive del lago di Loch Ness e comincia le proprie indagini...

La *Vita privata di Sherlock Holmes* (1970) è probabilmente il suo film più autobiografico. Il personaggio di Conan Doyle frullava nella mente del regista da molti anni, ma solo alla fine degli anni Sessanta egli riuscì a concretizzare il suo progetto (peraltro, variando non poco la sua idea primitiva), riuscendo fra l'altro a riprendere la collaborazione interrotta con l'amico sceneggiatore I.A.L. Diamond. E ne è uscito un film tanto memorabile quanto trascurato da pubblico e critica.

Nella sua complicazione poliziesca il senso della storia è semplice: un uomo intelligente non può che innamorarsi di una donna che sia intelligente come e più di lui. Solo che questa qualità può anche essere la maggior garanzia di una possibilità di inganno e tradimento. Wilder era sempre passato per misogino, ed in effetti il trattamento che aveva riservato alle donne nei suoi film non lasciava loro grandi spazi di apprezzamento: se si toglie la Anne Baxter di *I cinque segreti del deserto* (1943), la Carol Burnett di *Prima pagina* (1974) e la Shirley MacLaine di *L'appartamento* (1960) e in certa misura di *Irma la dolce* (1963, questo, sì, un successo di critica, pur essendo un film decisamente minore), nella sua filmografia non resta molto ad onore del gentil sesso. Eppure una sensibilità attenta non può non percepire l'attrazione, la fascinazione che la donna esercita sul regista. Come gran parte dei peggiori misogini, Billy Wilder adotta cinismo, scetticismo e disprezzo per eccesso d'amore. Intuibilmente frustrato nei suoi sentimenti più intimi e cari, mette alla berlina spesso e volentieri la "colpevole". Come tutti coloro che hanno sperimentato il male in ciò che hanno amato, anche Wilder vive schizofrenicamente il suo rapporto con le donne.

Ciò che è quasi miracoloso è che di sesso nella pellicola si parla solo traslatamente, in modo allusivo e modesto. "Il suo corpo mi ha mostrato molti segreti", annuncia trionfante Holmes, dopo la notte nella quale ha tenuto Fraulein Von Hoffmanstahl nuda fra le sue braccia, allo scandalizzato Watson, e subito gli fa vedere come la mano della donna porta impressso il numero di una cassetta ferroviaria che contribuirà a portare avanti l'azione. Paradossalmente, quando il sesso entra direttamente in gioco esso giunge sul veicolo dell'omosessualità: menzogna che Holmes inventa per difendersi dai vaneggiamenti eugenici della grande Petrova. Ma non esiste sequenza nel film che raggiunga l'intensità emotiva, umana e personale di quella nella quale Holmes risponde a Watson, che gli ha appena detto di non considerarlo impertinente se gli chiede se anche nella sua vita ci sono state molte donne: "Sì, lei è un impertinente!". Qui non si tratta di sesso, qui si tratta della riservatezza che deve circondare ciò che di più privato alberga dentro di noi, di una sfera che nessun grado di amicizia e di frequentazione può osare di penetrare. La grandezza del personaggio diventa qui la grandezza del film. Ed insieme, la grandezza di Wilder.

Sherlock Holmes, peraltro, è una straordinaria lezione di sceneggiatura: non un particolare vi compare senza che prima o poi il film non lo recuperi in un gioco armonioso di struttura e significato. Insomma, la stessa cosa che si può dire di *Un, due, tre*, ma con la differenza che lo spettatore questa volta non è travolto dall'onda lunga del ritmo impazzito di un dialogo che non dà tregua: questa volta Wilder gli concede (e probabilmente *si* concede) ogni spazio per la riflessione e la sofferenza.

Franco La Polla

THE FRONT PAGE USA, 1974 Regia: Billy Wilder

Tit.it.: "Prima pagina"; Scen.: Billy Wilder, I.A.L. Diamond; Sog.: tratto dall'omonima commedia di Charles MacArthur e Ben Hecht; F.: Jordan Cronenweth; M.: Ralph E. Winters; Scgf.: Henry Bumstead; Cost.: Burton Miller; Dir. Mu.: Billy May; Int.: Jack Lemmon, Walter Matthau, Susan Sarandon, Vincent Gardenia, David Wayne; Prod.: Paul Monash per Universal Pictures; D.: 105'

Dalla commedia (1928) di Charles McArthur e Ben Hecht, già filmata nel 1931 con la regia di L. Milestone e nel 1940 con quella di H. Hawks (La signora del venerdì) e poi nell'88 da T. Kotcheff (Cambio marito): nel 1929 a Chicago, alla vigilia delle nozze, un efficiente cronista è coinvolto dal suo direttore nella cronaca di un'esecuzione capitale, ma la situazione si complica quando il condannato a morte evade e va a nascondersi nella sala stampa della prigione. Ma l'esecuzione è ancora lontana…

L'omonima commedia di Charles MacArthur e Ben Hecht era stata in precedenza portata sullo schermo già due volte, nel 1931 da Lewis Milestone e nel 1940 da Howard Hawks, in un film, *His Girl Friday*, dove la battaglia dialettica fra il direttore del giornale e il suo miglior reporter si tramutava – una volta cambiato sesso alla figura del giornalista, che diventa una donna – in schermaglia sentimentale. Wilder e Diamond invece tornano all'antico, anche per sfruttare al meglio la *verve* comica della coppia Lemmon-Matthau, che aveva già dato splendidi esiti in *The Fortune Cookie*. Il film, che doveva originariamente essere diretto da Joseph Mankiewicz, ha un piede nel passato ed uno nel presente. Da una parte l'intento dei due sceneggiatori è quello di tornare alle *screwball comedies* di ambientazione giornalistica degli anni trenta. Dall'altra il film, girato nel periodo del Watergate, vuole essere un contributo in chiave comica (ragione per cui sarà, sotto questo profilo, del tutto ignorato) al tema del giornalismo d'assalto, che con la propria ostinazione smaschera la corruzione del potere. Sebbene la commedia di Hecht e MacArthur sia, a Hollywood, considerata alla stregua di un classico, Wilder e Diamond cambiano più della metà dei dialoghi, in particolare per rendere i due personaggi principali maggiormente affini agli attori che sono chiamati ad interpretarli. È inoltre possibile che Wilder abbia attinto alle sue esperienze giovanili di cronista a Vienna, nel periodo in cui aveva invano provato ad intervistare Sigmund Freud, che lo aveva messo alla porta non appena scoperto che si trattava non di un paziente, ma di un reporter. Un episodio che spiega la sua avversione nei confronti della psicologia, i cui esponenti vengono nel suo cinema immancabilmente – e questo film non fa eccezione – irrisi e dileggiati. *The Front Page* fu un fiasco completo, sia di critica che di pubblico. Il critico di "Newsweek" scrisse che Wilder era "out of touch with the temper of the time": e in effetti, considerato che siamo negli anni di massima fioritura della nuova Hollywood, è difficile non guardare al film come ad un oggetto nobilmente anacronistico, quasi una sorta di Norma Desmond fatta pellicola.

Leonardo Gandini

URINOIRS
MONACO

LA GRANDE ALLUSIONE
ENIGMISTICA E CINEMA

di Stefano Bartezzaghi

Ogni narrazione è anche enigma. Il lettore è un solutore: entrando in gioco si costringe a prendere atto di personaggi e situazioni che non immaginava e a interrogarsi sui motivi e gli esiti futuri delle loro azioni. La soluzione dell'enigma narrativo si chiama scioglimento (*dénouement*), e spesso non basta ad abrogare i misteri che l'enigma aveva dispiegato.

Si possono cercare punti di contatto fra l'enigmistica e il cinema alla superficie di ciò che viene narrato: gli indovinelli della *Vita è bella*, le frasi reversibili di *Palindromes*, l'emblematica di Peter Greenaway... Ma quel che più interessa è, forse, scavare nel sottosuolo, dove si incrociano le tubature e gli impianti della macchina testuale. È lì, fra slittini e monoliti, che avvengono gli scambi decisivi delle menzogne e dei segreti, delle arguzie e dei misteri sacrali, delle combinatorie e delle domande impossibili, su cui si fondano tutti i giochi del sapere e del narrare. Arti coetanee della modernità, enigmistica e cinema hanno attraversato il Novecento portando alla Folla Solitaria dei loro rispettivi (e convergenti) pubblici il beneficio del passatempo, dell'intrattenimento, della mania collettiva, dell'interrogazione lieve su di sé. E oggi, nelle rispettive (e convergenti) stanchezze e incertezze, ci dicono che anche quel mondo è cambiato: ma che abbiamo sempre bisogno di muovere, incrociare e montare le parole e i destini per trovare la domanda giusta da rivolgere a noi stessi.

di Stefano Bartezzaghi

ZAZIE DANS LE METRO Francia-Italia, 1960 Regia: Louis Malle

Tit.it.: "Zazie nel metrò"; Scen.: Jean-Paul Rappeneau, Louis Malle; Sog.: dall'omonimo romanzo di Raymond Queneau; F.: Henri Raichi; M.: Kenout Peltier; Scgf.: Bernard Evein; Cost.: Marc Doelnitz; Mu.: Fiorenzo Carpi; Int.: Catherine Demongeot, Philippe Noiret, Annie Fratellini, Vittorio Caprioli, Jacques Dufilho, Yvonne Clech; Prod.: Nouvelles Editions De Films; D.: 90'

Bambina di 10 anni arriva dalla provincia a Parigi e scopre la città, i suoi strani abitanti, il suo traffico folle. Ma il suo sogno è un viaggio in metropolitana. Dal romanzo (1959) di Raymond Queneau.

Vladimir Nabokov aveva conosciuto Raaymond Queneau negli anni Cinquanta, durante un party parigino: due fra i massimi scrittori del Novecento, estimatori uno dell'altro, si erano trovati passabilmente simpatici e avevano passato la serata a parlare – ricorda Nabokov – "di Alice, di Zazie, e di une autre fillette": che sarà poi stata Lolita. Tre ragazzine in fuga, sulle superfici di scacchiere, di campagne americane o di strade parigine. Come Alice e Lolita, Zazie catalizza la bizzarria e la perversione più o meno segreta degli adulti. Nessun coniglio bianco la farà mai scendere dans le métro: dovrà esplorare la scena urbana seguendo la mappa ideale tracciata dal suo autore, lo scrittore che ha trovato la sua identità rompendo l'idea classica di letteratura col farla cozzare con l'eversione surrealista, e viceversa.
Louis Malle si è posto una sfida alta, quella di tradurre l'intraducibile. Per non ridurre Zazie a una fiaba anodina, per non disneyzzarla, doveva inventare un linguaggio cinematografico che fosse l'equivalente della scrittura di Queneau, e ne ripetesse l'incandescente coincidenza di assoluta libertà e assoluto rigore. Sono ancora possibili libri così? Forse sono meno impossibili i libri dei film: ed è perlomeno difficile, oggi, immaginare cosa il pubblico del 1959 potesse pensare di quel che si vedeva passare sullo schermo.
L'analogia con l'enigmistica era già tutta nell'opera di Queneau: che non frequenta da autore "brillante" i territori del motto di spirito, ma li abita e li coltiva, nutrendo grande fiducia nella loro potenziale fertilità. L'ambiguità del discorso e delle interazioni non è occasionale, ma è sistematica: il testo si costituisce secondo modalità poetiche di composizione, dove più che il "significato" delle situazioni conta la loro orchestrazione, completa di "rime romanzesche" e figure di condensazione, spostamento, rovesciamento, che mettono in pratica con zelo disinvolto quel vero e proprio manuale di enigmistica letteraria che Queneau aveva pubblicato pochi anni prima del suo romanzo, sotto il titolo di Esercizi di stile.

WARGAMES USA, 1983 Regia: John Badham

Tit.it.: "Wargames-Giochi di guerra"; Sog. Scen.: Walter F. Parkes, Lawrence Lasker; F.: William A. Fraker; M.: Tom Rolf; Scgf.: Angelo P. Graham; Cost.: Barry Francis Delaney; Mu.: Arthur B. Rubinstein; Int.: Matthew Broderick, Dabney Coleman, John Wood, Ally Sheedy, Barry Corbin; Prod.: Leonard Goldberg; D.: 110'
1984, British Accademy Awards per il miglior sonoro

L'adolescente David ha una grande passione: il computer. Con questo ci fa un po' di tutto, anche alzare i mediocri voti suoi e della sua amica Jennifer. Un giorno si collega per caso con Joshua, il super computer della Difesa degli Stati Uniti, che gli propone di giocare alla guerra nucleare. David, ignorando la natura della macchina che ha di fronte, comincia quella che pensa sia un'innocua partita ai videogames.

Per chi coltivasse un'idea tanto liliale quanto radicata dell'universo del gioco, l'espressione "wargames", giochi di guerra, sarebbe un perfetto ossimoro. È possibile non vedere il gioco che è nella guerra e la guerra che è nel gioco. Ma invece non è un errore umano, e umano sin troppo, quello che rompe la membrana del gioco e lo trascina nella realtà, e nella distruzione dell'esistente: è semplicemente lo sviluppo necessario di una logica.
All'alba dell'informatica contemporanea, ben prima della diffusione capillare dei personal computer e quando Internet era poco più di un presagio, un veloce e disinvolto filmetto mostrava subito i possibili vizi dell'automatismo e della connessione.
La vicenda è scopertamente una variante della favola dell' "Apprendista stregone": un semplice e comodo algoritmo si perpetua e si estende al di là del controllo umano di chi lo ha scatenato. Il gioco, che è un modello del conflitto e della combinatoria del reale, esce da sé: la sua potenzialità si fa potenza e passa all'atto, la sua logica diventa inesorabile. Questo perché l'intelligenza, non importa se "artificiale", proietta sempre i modelli nella realtà: le lacrime del bambino sconfitto a rubamazzetto sono lacrime reali, non sono lacrime "per gioco". Ma l'apprendista stregone è un giocatore sopraffino, e non piange. Capisce che a una strategia cieca, che come un incendio conosce l'unico obbligo di perpetuarsi a costo di distruggere ciò che la alimenta, si può opporre solo un altro gioco: un gioco-paradosso, un agone in cui la vittoria è impossibile per chiunque. L'umile "tris" insegnerà così, come il migliore dei maestri zen, che a volte l'unica strategia vincente, l'unica soluzione possibile all'enigma, è la rinuncia.

di Stefano Bartezzaghi

THE 39 STEPS Gran Bretagna, 1935 Regia: Alfred Hitchcock

Tit.it.: "Il club dei 39"; Scen.: Charles Bennet, Alma Reville; Sog.: tratto dall'omonimo romanzo di John Buchan; F.: Bernard Knowles; M.: Derek N. Twist; Scgf.: Otto Werndorff, Albert Jullion; Cost.: J. Strassner; Mu.: Louis Levy; Int.: Robert Donat, Madeleine Carroll, Lucie Mannheim, Godfrey Tearle, Peggy Ashcroft; Prod.: Michael Balcon e Ivor Montagu per Gaumont British; D.: 86'

Una donna viene assassinata a Londra. L'uomo che l'aveva ospitata, braccato dalla polizia e dagli assassini, fugge in Scozia e si ritrova ammanettato con una ragazza e prosegue la fuga. C'è di mezzo una banda di spioni. Liberamente tratto da un romanzo di John Buchan

In una rassegna sui circuiti segreti che fanno comunicare il cinema e l'enigmistica non poteva mancare un thriller classico. Per fare un thriller occorre disseminare un enigma nel tempo. L'enigma sarà quello dei rapporti fra gli uomini (spie, conflitti, delitti), il tempo sarà quello dell'ansia: la città, la fuga, la velocità, la luce e la tenebra, il nascondersi e il mostrarsi.
L'enigma del thriller non dà tempo al pensiero: come è tipico di Hitchcock un uomo di cui noi stessi sappiamo poco o nulla si trova gettato in una vicenda di cui sa e capisce poco o nulla. Deve reagire, non può riflettere ma non gli basterà fuggire per rintuzzare l'attacco dei suoi imprevisti avversari. Nessun dio gli è ostile: ciò che deve temere è un oscuro ed efficiente sodalizio umano che improvvisamente lo ha individuato come inciampo da eliminare. Il caso, l'errore, l'inerzia della propria normalità da abbandonare hanno reso il nostro uomo un eroe: chiunque fra noi non avrebbe saputo che soccombere, ma lui fa tesoro di ogni minimo dettaglio di comprensione che ha potuto racimolare nel vortice degli eventi che gli turbina attorno, e attraverso le piccole e miopi tattiche che convengono a chi è perso in un labirinto riuscirà a uscirne.
In questo film ormai quasi antico (è uscito nel 1935) compare un personaggio caricaturale e a modo suo tragico: l'uomo che sa tutto, e che esibisce un nozionismo mirabolante su palcoscenici pubblici. Come il "memorioso Funes" di Jorge Luis Borges, o come il "mnemonista" studiato dal neuropsichiatra Aleksandr Lurija quest'uomo trattiene le informazioni più insignificanti, schegge del mondo del sapere che non si possono più ricombinare. Il suo nozionismo assomiglia a quello dei cruciverba e ai giochi di trivia: l'ormai ingovernabile enciclopedia del mondo che, nella mente dell'uomo comune, diventa una lista di lemmi, il cui incrocio segue le regole di un gioco e non si montano mai in un discorso sensato.

MARATHON USA, 2002 Regia: Amir Naderi

Tit.it.: "Marathon. Enigma a Manhattan"; Scen.: Amir Naderi; Sog.: Amir Naderi; F.: Michael Simmonds; M.: Amir Naderi, Donald O'Ceilleachair; Int.: Sara Paul, Trevor Moore; Prod.: Amir Naderi per Alphaville Films; D.: 74'

Lo sferragliare dell'underground newyorkese, la confusione della folla, il brusio dei rumori domestici sono l'insolita cornice in cui si immerge la giovane Gretchen, in gara con se stessa per risolvere 78 cruciverba in 24 ore.

Luigi Veronelli, l'indimenticato uomo di cultura, ha rivoluzionato l'enologia anche attraverso l'invenzione di un linguaggio: e per indicare l'abbinamento ideale di un vino e un cibo parlava di "matrimonio d'amore". Nella storia dei giochi che si possono fare con le parole è un matrimonio d'amore l'abbinamento fra il cruciverba e la metropolitana di New York (città di cui ogni cruciverba ripete la mappa).
Il cruciverba nasce come gioco per i commuter, modulo giornalistico su cui concentrare la propria attenzione in attesa della propria fermata. Il regista iraniano Amir Naderi ha intuito questo nesso – quasi secolare, ormai – ed è nella metropolitana di New York che ha fatto scendere la sua solutrice di cruciverba, disciplinata e compulsiva.
Gretchel si è data un compito: battere se stessa, e migliorare il record di sua madre, risolvendo cruciverba. La metropolitana o la registrazione dei rumori urbani le fornisce l'ambientazione più adatta. Il cruciverba non è uno studio, da compiere nei silenziosi santuari delle biblioteche o delle camere: il cruciverba è una collezione di frammenti da opporre al caleidoscopio del mondo. Nella griglia le parole devono disporsi e richiamarsi, l'arguzia a volte fantasiosa della risposta alla definizione deve tradursi nei canoni rigorosi dell'ortografia e così l'esercizio – che non ha fine se non in se stesso – si trova a coniugare la creatività e la prontezza dei collegamenti mentali all'esattezza. Ma l'incrocio giusto fra l'impegno autistico della maratoneta del cruciverba e la vita urbana che penetra e percorre senza quasi dar mostra di accorgersene spetta al solutore seduto in platea.

di Valerio Evangelisti

Ormai quasi tutti i generi del cinema popolare italiano degli anni ’60-’70 sono stati riabilitati, per opera di una parte della critica, di un buon numero di appassionati e di qualche regista straniero del peso di un Tarantino. A ciò hanno anche contribuito alcuni festival, le programmazioni delle cineteche o quelle di alcune reti televisive satellitari. Rimane invece in posizione negletta il cinema italiano di fantascienza, malgrado importanti omaggi che a Bologna e a Trieste sono stati tributati al regista più prolifico nel campo, Antonio Margheriti (Anthony M. Dawson), e il riconoscimento quasi universale che ormai circonda il film *Terrore nello spazio* di Mario Bava.

Ciò non vale in eguale misura per la fantascienza italiana posteriore agli anni ’70, le cui deliranti imitazioni di *1999 Fuga da New York*, destinate essenzialmente alle platee mediorientali e firmate Di Martino, Fulci, Massacesi, Castellari ecc. hanno un loro mercato di nicchia in dvd, alimentato da estimatori del *trash* sia italiani che statunitensi. Sono gli anni ’60 a essere quasi caduti nell’oblio (e dunque nel disprezzo), sebbene siano stati i più fervidi e vitali.

Sia chiaro, nessun film italiano di *science fiction* del periodo può aspirare alla serie A (salvo quelli di autori che, come Gregoretti e Petri, puntavano a tutt’altro), e persino la posizione in B era mantenuta con affanno. La povertà dei mezzi era sfacciata, il fine puramente alimentare appariva evidente, la piatta imitazione costituiva la norma. E tuttavia io credo che il cinema fantascientifico italiano di quegli anni meriti una, sia pure cauta, rivalutazione. Non rappresentò mai una “scuola”, una tendenza precisa, una cifra stilistica identificabile, a differenza dello spaghetti-western di qualità del decennio successivo. Semplicemente, venne un momento in cui registi e produttori che si erano cimentati col *peplum* ritennero che fosse possibile arricchirsi con un “nuovo” genere di provenienza americana. L’esperimento fu inizialmente tentato, prudenzialmente, con dei *peplum-sf* come *Maciste contro i mostri* (1963), *Maciste contro gli uomini della luna* (1964), *Maciste e la regina di Samar* (1965) e come il demenziale *Il gigante di Metropolis* (1961) che presentiamo in questa rassegna: aderente, nella sua dismisura e nella carica grottesca, all’elogio della visionarietà tessuto da Marinetti nel suo *Manifesto del cinema futurista*. L’esperimento riuscì solo in parte, però il successo enorme di due film statunitensi – *La guerra dei mondi* di Byron Haskin (1953) e *Il pianeta proibito* di Fred M. Wilcox (1956) – era indicazione che non poteva essere trascurato. In ritardo, certo, vista la lentezza con cui allora un film strisciava dalla prima visione alla seconda (economicamente più determinante), ai cinema parrocchiali, a quelli all’aperto delle località marittime. La fantascienza piaceva, e lo dimostravano, accanto ai capofila, centinaia di pellicole in bianco e nero in cui esseri improbabili cercavano di distruggere la Terra, o razzi simili alle V2 partivano per esplorare pianeti ostili.

Oggi si ha un’idea vaga di cosa fosse l’Italia dei primi anni Sessanta. Ancora semi-rurale, codina, puritana, dissimile per regime dalla Spagna franchista, ma a essa somigliante per tanti aspetti culturali. Nelle scuole dominava il primato attribuito dal crocianesimo alle lettere rispetto alle scienze; lo sviluppo tecnologico, per quanto incoraggiato dal cosiddetto *boom*, era lentissimo.

Molti giovani che ambivano a una modernità capace di liberarli dalla cappa di grigiore e di arretratezza che li soffocava, trovarono nella fantascienza un canale di sfogo. Sia in quella letteraria (nata nel 1952, la collana *Urania* giunse a vendere sessantamila copie a numero) che in quella cinematografica. Era, se vogliamo, una manifestazione di “americanismo”, ma nel senso positivo di anelito verso un’uscita dall’arretratezza. Trent’anni dopo, la fantascienza avrebbe sedotto, per analoghe ragioni, i giovani dei paesi ex socialisti. Allora ignorata dai critici letterari, e disprezzata da quelli cinematografici, la SF fu imposta all’attenzione da un tumultuoso moto dal basso, coinvolgente fasce soprattutto adolescenti. Inevitabile che i registi più commerciali prendessero atto per primi del fenomeno. Certo, la maggioranza di loro si appiattì sulla parentela che univa, nel grosso dei film di importazione, SF e genere horror, e si concentrò sul tema (superato da un pezzo in campo narrativo) del “mostro”, divenuto un invasore extraterrestre (o “marziano”, come si diceva allora, mentre la parola “alieno” non era ancora divenuta di uso comune).

Lo si vede bene nel celebre *Terrore nello spazio* di Mario Bava, che, pur vantando un’origine letteraria, per di più autoctona (è tratto da un racconto non molto smagliante del veneziano Roberto Pestriniero, ispirato alla lontana al famoso *La sentinella* di Fredric Brown), è di fatto un horror ambientato in atmosfere rarefatte, con almeno una scena – quella dello scheletro colossale – che sarà copiata di peso in *Alien*, di Ridley Scott.

Ma lo si vede, in certa misura, nei molti film di Margheriti, con la piacevole variazione de *Il pianeta errante* (1966), in cui il mostro è lo stesso corpo celeste cui allude il titolo. In altre pellicole dell’autore il lato horror è affidato, per esiguità di *budget*, a nuvolette di fumo e a raggi luminosi proiettati, si direbbe, da una comune torcia a pile. Resta comunque la tematica di creature terribili apparse a minacciare una comunità di umani. Con una salita di tono di derivazione letteraria, perché ispirata a un argomento trattato dagli scrittori di SF fin dagli anni ’30: quello di macchine belliche attivate da civiltà aliene poi sparite, rimaste ottusamente impegnate nella loro attività distruttiva. *Il pianeta degli uomini spenti* (1961) resta, a mio giudizio, uno dei migliori contributi di Margheriti al genere di cui trattiamo. Ma la fantascienza cinematografica italiana degli anni ’60 ebbe espressioni più raffinate. Ubaldo Ragona, ne *L’ultimo uomo della terra* (1963), realizzò la migliore delle molte trasposizioni del romanzo di Richard Matheson *I Vampiri* (*I Am Legend*), con un Vincent Price solo tra gli scheletri degli edifici dell’Eur. Ugo Gregoretti scelse il linguaggio della *social science fiction* per criticare la condizione operaia nel feroce ed esilarante

Omicron (1964). Fino a *La decima vittima* (1965) di Elio Petri, che, ispirato a un racconto di Robert Sheckley, in cui peraltro le vittime erano tre di meno, proiettava nel futuro tutta la paccottiglia *kitsch* degli anni Sessanta, prevedendo (giustamente) che un giorno sarebbe divenuta società.
Fatto tanto di cappello a questi vertici, non si disprezzi la produzione con minori ambizioni. Gli scenari avveniristici di Margheriti e dei suoi confratelli della serie B oggi ci fanno sorridere, ma a ben vedere non sono molto diversi, nella loro ingenuità, da quelli della prima serie di *Star Trek*, entrata nel mito. Per non parlare dei titoli, terribilmente suggestivi: *La morte viene dal pianeta Aytin*, *I criminali della galassia* (vietato ai minori di 18 anni!), *I diafanoidi vengono da Marte*.
Poco importava che i "diafanoidi" fossero semplici luci circolari proiettate su pareti in apparenza metalliche. Bastava il loro nome a far sognare un futuro avvincente a chi, nell'Italia degli anni Sessanta, subiva le polemiche contro le gambe troppo scoperte delle gemelle Kessler, o leggeva sulle porte delle chiese l'elenco dei film proibiti (corredato, più a sud, da quello dei parrocchiani che non erano andati a messa).
La fantascienza fu, in quel periodo, un grande movimento di liberazione.

IL PIANETA DEGLI UOMINI SPENTI **Italia, 1961 Regia: Antonio Margheriti**

Sog. Scen.: Vassilij Petrov (Ennio De Concini); F.: Raffaele Masciocchi; M.: Mario Serandrei; Scgf.: Umberto Cesarini; Mu.: Mario Migliardi; Int.: Claude Rains, Maya Brent, Giuliano Gemma, Bill Carter, Jacqueline Derval, Umberto Orsini; Prod.: Ultra Film, Sicilia Cinematografica; D.: 102'

Un pianeta appartenente ad un altro sistema solare è entrato nelle zone cosmiche più prossime alla Terra, determinando un grave pericolo. Gli Stati Maggiori non tengono nella dovuta considerazione gli avvertimenti dello scienziato Benton e preferiscono agire secondo i loro piani. Quando la situazione precipita, gli Stati Maggiori si arrendono alla scienza di Benton, che, con un gruppo di scienziati, sbarca sul pianeta misterioso..

Un pianeta proveniente da un'altra galassia si avvicina minacciosamente alla Terra inviando miriadi di dischi volanti all'attacco delle nostre astronavi. Subito infuria la guerra, combattuta senza esclusione di colpi, ma ogni tentativo dei terrestri di stabilire un contatto risulta vano fino a che il professor Benson (Rains, ingaggiato per sfondare sul mercato U.S.A. e inevitabilmente il migliore della compagnia), uno scienziato eccentrico e ossessionato dalla verità, non fa una scoperta sconvolgente: il pianeta e i dischi volanti sono mossi da un cervello elettronico creato da una specie aliena ormai del tutto estinta e programmato per attaccare la Terra. Benson, combattuto tra la difesa della propria razza e la fascinazione per l'intelligenza aliena, assieme a uno sparuto gruppo di piloti spaziali e con l'aiuto del dottor Fred Steele (Orsini), riuscirà alla fine a sventare la minaccia, ma a caro prezzo.
Il secondo film di Margheriti, vero maestro del B-movie all'italiana, cerca addirittura la dimensione metafisica e filosofica della fantascienza, e nel complesso, nonostante qualche ingenuità nei (pochi) effetti speciali, ne risulta un prodotto artigianale ma non disprezzabile, con una sceneggiatura (scritta da Ennio De Concini) più solida della media e un livello interpretativo accettabile. Notevole soprattutto l'idea di sfaccettare la contrapposizione buoni-cattivi inserendo la figura dello scienziato ambiguo ma in buona fede, ma l'insieme risente dei difetti congeniti del cinema italiano di genere dell'epoca: le immancabili tresche sentimentali, le autorità ottuse e incompetenti che ignorano gli avvertimenti del protagonista, una società troppo simile a quella dell'Italia del "boom" per appartenere davvero al futuro. Battute e scene memorabili come "Molte cose arrivano inaspettatamente, anche le apocalissi" oppure "Povero Benson, se gli aprissero il torace troverebbero una formula al posto del cuore", o ancora il momento in cui Benson inveisce contro chi gli sta calpestando la serra dove coltiva (e ciò lo rende un eccentrico!) piante e fiori. In fondo film come *2001: a space odissey* o *Silent running* nascono anche da qui.

Gabriele Orsi

IL GIGANTE DI METROPOLIS Italia, 1961 Regia: Umberto Scarpelli

Scen.: Sabatino Ciuffini, Ambrogio Molteni, Oreste Palella, Emimmo Salvi, Umberto Scarpelli, Gino Stafford; Sog.: Gino Stafford; F.: Oberdan Troiani; M.: Franco Fraticelli; Scgf.: Giorgio Giovannini; Cost.: Giovanna Natili; Mu.: Armando Trovajoli; Eff: Joseph Nathanson; Int.: Gordon Mitchell, Bella Cortez, Omero Gargano, Liana Orfei, Roldano Lupi, Furio Meniconi; Prod.: Emimmo Salvi per la Centro Produzione SpA; D.: 95'

Una carovana punta su Metropolis. Obro, abbandonato dai compagni, prosegue il cammino con i fratelli. Avvistati dagli osservatori di Metropolis vengono bombardati con una tempesta magnetica e solo Obro si salva ma viene catturato. Condotto alla presenza del re, il pazzo e megalomane Yotar, Odro si imbatte in macabri esperimenti sui trapianti di cervelli. Intanto astronomi e scienziati di corte predicono un grande cataclisma.

Ventimila anni prima di Cristo, a Metropolis (capitale di Atlantide?), il progresso scientifico ha raggiunto un'apice impensabile, e il folle re Yotar (Lupi), che condiziona mentalmente il popolo e sogna l'immortalità, se ne vuole servire per dare un cervello eccezionale al figlio Elmos (Marietto) attraverso una serie di trapianti. Mentre scienziati e astronomi di corte preannunciano una catastrofe imminente, l'arrivo del forzutissimo Obro (Mitchell), un sopravvissuto di una carovana sterminata dalle guardie di Metropolis la cui tempra eccezionale resiste a ogni forma di condizionamento, mette in crisi i piani del megalomane sovrano. Al folle esperimento vengono sacrificate innumerevoli vite, fra cui quella della regina Texen (Orfei) che si uccide nel vano tentativo di salvare il figlio, mentre Obro, assieme alla principessa Meseda (Cortez), che si è inaghita di lui, e al ribelle Egon (Meniconi), interviene ripetutamente in soccorso della popolazione. Alla fine il cataclisma preannunciato avviene davvero, travolgendo Yotar e l'intera città mentre Obro, Meseda e il piccolo Elmos riescono a salvarsi.
Interessante ma fallimentare tentativo di fondere il genere "peplum" e quello fantascientifico, con il primo rappresentato dai muscoli di Mitchell (non a caso interprete di alcuni fra i migliori Maciste) e dalle grazie della Cortez e della Orfei, il secondo affidato a una scenografia e a dei costumi che sembrano presi di peso dai fumetti di Alex Raymond. Effetti speciali scontatelli a copertura delle lacune nella sceneggiatura e una morale antimodernista estremamente in voga negli anni sessanta: l'abuso della tecnologia porta, immancabilmente, alla "vendetta" finale della natura. Non a caso al pazzo e megalomane re Yotar, chiaramente nazistoide nei suoi propositi di grandezza e di dominio e nella sua asetticità tecnologica, si contrappone l'eroe selvaggio Obro, personificazione della forza erculea, puro di cuore e "proletario", che alla fine conquista anche i figli del malvagio.

Gabriele Orsi

TERRORE NELLO SPAZIO Italia-Spagna, 1965 Regia: Mario Bava

Scen.: Mario Bava, Alberto Bevilacqua, Callisto Cosulich, I.B. Melchior, Antonio Roman, Rafael J. Salvia; Sog.: tratto dal romanzo "Una notte di 21 ore" di Renato Pestriniero; F.: Antonio Rinaldi, Antonio Pérez Olea; M.: Mario Bava; Scgf.: Carlo Gentili; Cost.: Gabriele Mayer; Mu.: Gino Marinuzzi Jr.; Int.: Barry Sullivan, Angel Aranda, Norma Bengell, Evi Marandi, Ivan Rassimov, Mario Morales, Massimo Righi; Prod.: Fulvio Lucisano, Italian International (Roma). Castilla Coop. Cin.ca (Madrid); D.: 90'

Due astronavi vengono attratte da un corpo celeste che lancia misteriosi segnali. Al momento dell'arrivo sul pianeta, gli uomini dell'equipaggio appaiono impazziti, e solo l'intervento del comandante impedisce il loro reciproco massacro. Nel corso di esplorazioni successive, gli astronauti avvertono la presenza di invisibili esseri viventi. Alcuni uomini morti rivivono ed altri vengono trovati morti. I superstiti scoprono che gli abitanti di questo strano pianeta hanno bisogno, per sopravvivere, di incarnarsi in corpi privi di vita.

Richiamate da un segnale, che si suppone una richiesta di soccorso, proveniente dal misterioso pianeta Aura, due astronavi, la Argos e la Galliot, si recano in esplorazione sul corpo celeste. Improvvisamente, però, la Galliot perde totalmente contatto con la spedizione: apparentemente i membri dell'equipaggio si sono uccisi a vicenda. Il capitano Mark Markary (Sullivan), che assieme al tenente Sanya (Benguell, ex-Miss Brasile) e all'ufficiale Wess (Aranda) comanda la Argos, decide di investigare a fondo, ma non appena si avvicina al pianeta anche l'equipaggio della seconda astronave impazzisce, ciascuno inizia ad aggredire i propri compagni e nel trambusto che ne segue resta vittima il dottor Karan (Villena), sbalzato fuori nello spazio. Presto riavutisi i membri della spedizione sbarcano sul pianeta e trovano i resti dell'equipaggio della Galliot, di cui faceva parte anche il fratello minore di Markary, Toby (Cevenini), ma soprattutto scoprono l'orrenda verità: il pianeta è abitato da una razza aliena di esseri incorporei, in fuga da un mondo che sta morendo, e che hanno bisogno di reincarnarsi in corpi altrui per sopravvivere. Inizia una battaglia senza esclusione di colpi, dove l'equipaggio della Argos dovrà affrontare anche i propri (ormai) ex-compagni, che, "posseduti" dalle intelligenze aliene, si stanno levando dalle loro fosse.
Bava gira un film compatto e allucinato, fondendo sapientemente il genere fantascientifico con quello horror, che a tratti sembra quasi prevalere. Qualche ingenuità negli effetti speciali è perfettamente compensata dalla sua maestria artigianale: magnifiche scenografie, fatte di rocce e nebbie fluttuanti filmate con uno stile espressionistico, idee che rasentano il geniale e, una volta tanto, bando alle solite banalità. Qui le figure femminili, ancorchè non prive di fascino, giocano alla pari con i protagonisti maschili, inguainate in tute aderenti e assessuate che rendono un po' tutti uguali fra di loro, e il colpo di scena finale – anche gli astronauti, benchè identici agli umani, non sono terrestri – denota una concezione originale e nient'affatto scontata del fantastico. Memorabili la scena in cui i corpi dei morti, avvolti in sudari di plastica, risorgono dalle fosse, che certamente avrà ispirato più di un film di zombies, e quella in cui i protagonisti rinvengono un enorme scheletro, ultima vestigia di una razza aliena ormai estinta, che è senza dubbio servito da esempio per *Alien* di Ridley Scott.

Gabriele Orsi

IL PIANETA ERRANTE Italia, 1965 Regia: Antonio Margheriti

Sog. Scen.: Renato Moretti, Ivan Reiner; F.: Riccardo Pallottini; M.: Otello Colangeli; Scgf.: Piero Poletto; Cost.: Berenice Sparano; Mu.: Angelo Francesco Lavagnino; Int.: Giacomo Rossi-Stuart, Ombretta Colli, Alina Zalewska, Goffredo Unger, Enzo Fiermonte, Peter Martell; Prod.: Joseph Fryd, Walter Manley, Antonio Margheriti per Mercury Film International; D.: 91'

Un misterioso pianeta provoca cataclismi e si avvicina alla terra a grande velocità, con il pericolo di una collisione e quindi di una completa distruzione. Jackson, Doubrowsky e Terry, a bordo di una astronave, riescono ad individuare il pianeta e a calarvisi. Penetrati nell'interno, raggiungono una specie di cervello. Gli astronauti decidono di far esplodere all'interno del pianeta una capsula di antimateria. Doubrowsky si sacrificherà per compiere la missione.

La Terra è sconvolta da terremoti e altri cataclismi di vario genere fino a che il generale Norton (Fiermonte) non scopre che la causa di tutto è un vorace asteroide vivente (sic!) che risucchia tutto ciò che gli si avvicina come un buco nero. Subito una spedizione guidata dal comandante Rod Jackson (Rossi-Stuart) e dal tenente Terry Sanchez (Colli) e di cui fa parte anche la figlia del generale (Zalewska), superate mille difficoltà riuscirà alla fine a distruggerlo.
Terzo episodio della quadrilogia Margheritiana della *Gamma 1* (dal nome della stazione spaziale che funge da base per i nostri eroi) dopo *I criminali della galassia* e *I diafanoidi vengono da Marte* e prima di *La morte viene dal pianeta Aytin*, girati quasi contemporaneamente ma usciti in anni diversi. Il film presenta tre punti deboli assolutamente letali: il budget ridottissimo che comporta effetti speciali quasi circensi, una recitazione non entusiasmante e un'idea generale della fantascienza estremamente aleatoria, dove il futuro non è altro che il presente (quindi gli anni '60) un filo (ma non troppo) aggiornato e riveduto. Qui ci sono astronauti che si perdono fra le stelle nello stile di *2001: a space odissey*, ma appesi a fili visibili e con addosso tute di gomma e guanti per lavare i piatti, gente che esibisce uno stile di vita, abitudini, vestiti e modi di parlare chiaramente mutuati dall'Italietta del boom, così protesa al moderno e al tempo stesso così superficiale, più le immancabili schermaglie sentimentali che vedono coinvolti i protagonisti, quasi che fosse un "musicarello" trapiantato in un ventunesimo secolo pensato come una protuberanza del presente. Un guazzabuglio che questa volta anche la mano artigiana di Margheriti, maestro risconosciuto del B-movie nostrano, fatica a governare. Mette tenerezza una visione così vecchia del futuro, senza nemmeno un computer o qualche lucina lampeggiante, dove la tecnologia si ferma (forse) al Sincrotone di Frascati.

Gabriele Orsi

LA DECIMA VITTIMA Italia-Francia, 1965 Regia: Elio Petri

Scen.: Tonino Guerra, Giorgio Salvioni, Ennio Flaiano, Elio Petri; Sog.: tratto dal racconto omonimo di Robert Sheckley; F.: Gianni Di Venanzo; M.: Ruggero Mastroianni; Scgf.: Piero Poletto; Cost.: Giulio Coltellacci; Mu.: Piero Piccioni; Int.: Marcello Mastroianni, Ursula Andress, Elsa Martinelli, Salvo Randone, Massimo Serato; Prod.: Carlo Ponti per la Champion C.C. (Italia), Les Film Concordia (Parigi); D.: 90'

In un ipotetico futuro è ufficialmente ammessa la caccia all'uomo. Basta far parte di un club internazionale e rispettare semplici regole per diventare, di volta in volta, un cacciatore o una preda. I superstiti di dieci "partite di caccia" hanno diritto ad onori trionfali. Caroline parte per Roma per eliminare la sua preda, Marcello. Ella intende ucciderlo durante uno spettacolo televisivo, allestito appositamente da una compagnia di pubblicità americana. Tra un attentato e l'altro, nascerà l'amore…

"E non ci si può sparare al bar, e non ci si può sparare al cinema e non ci si può sparare per strada; ditecelo allora che non ci si può sparare più…", dice un personaggio/cacciatore del film di Petri.
E sta tutta o tanta perlomeno, in questa frase, la poderosa vis satirica e corrosiva di quel genio di Flaiano che, assieme e Tonino Guerra, ha sceneggiato, fra apologo futuristico e commedia all'italiana, *La Decima Vittima*.
Ispirato al racconto di Robert Scheckley, la pellicola di Petri, difficoltosamente (visti i rapporti fra i due) prodotta da Ponti, offre uno sguardo quasi lounge-cronenberghiano in quella lucida osservazione della delirante ossessione umana per la commistione di rischio, gioco e fama che rende i personaggi del film tanti piccoli killer futili, che giocano ad ammazzare un po' per soldi, un po' per apparire in tv, tanto per noia e vuoto.
Un vuoto che, già all'epoca Petri lo comprese, saranno la tv e la pubblicità a riempire del più pericoloso dei contenuti, il nulla.
Ma questo sguardo passa da un filtro sempre disincantato e satirico del "disparate but not serious" col quale Flaiano sapeva mostrare il vero dramma della nostra tragedia: il suo essere ridicola. Lo scontro fra "tramontisti" e "neorealisti" e la parodia dell'invadenza pubblicitaria, per la quale si può uccidere ma meglio è farlo durante il ciak di una pubblicità di tè. La morte aiuterà a vendere. Non male per un film con quarant'anni di vita e pertanto una notevole sorta di preveggenza.
Come se Cronenberg avesse bisbigliato a Petri la segreta e assassina natura della razza umana e Flaiano si fosse affrettato a spiegargli come l'Italia rappresenti uno strano caso nel quale il mistero, anche il più oscuro, annaspa e crepa di ridicolo.
Un po' come quel terribile "A' Marzià, facce ride" (raccontatoci appunto dall'autore pescarese) col quale un uomo si rivolge ad un extraterrestre che non suscita più nessuna curiosità e quindi non può far altro che "fare ridere". Importanti sono poi i riferimenti iconografici e quelli legati alla pittura, evidenti nella fisionomia degli spazi che rispondono a nitide geometrie pop/fumettistiche. Ed è anche attraverso la pop art, ben presente nella pellicola, (col suo ruolo di critica alla società di massa e contemporaneamente la sua esaltazione) che Petri ci spinge ad una riflessione più generale circa il ruolo dell'immagine e del guardare.

(c.g.)

OMICRON Italia, 1963 Regia: Ugo Gregoretti

Sog. Scen.: Ugo Gregoretti; F.: Carlo Di Palma; M.: Nino Baragli; Scgf.: Carlo Gentili; Mu.: Piero Umiliani; Int.: Renato Salvatori, Rosemarie Dexter, Calisto Calisti, Mara Carisi, Gaetano Quartararo, Ida Serasini, Dante Di Pinto; Prod.: Franco Cristaldi per Vides Cinematografica, Lux Film, Ultra Film; D.: 95'

1964, IX Festival del Film Umoristico di Bordighera, Premio per il miglior film

Sulla riva del Po viene rinvenuto il corpo di un operaio, Trabucco, che tutti ritengono morto. Invece egli è soltanto bloccato in tutti i suoi organi da Omicron, un abitante invisibile del pianeta Ultra. Dopo aver riacquistato le sue facoltà vitali, viene riassunto nella fabbrica in cui lavorava; tenterà di usare violenza a una servetta. Ormai l'invasione della terra è incominciata.

"*Omicron* era un film sulla fabbrica, o meglio, sulla Fiat, [...] un curioso esempio di satira sul lavoro operaio in una grande fabbrica, con un alieno che si incarnava in un operaio", diceva Ugo Gregoretti del suo film.
Eppure, il grande regista, autore, scrittore romano barava sapendo di farlo; in *Omicron* c'è di più.
Un "di più" perfettamente fotografato da Tino Ranieri che così scriveva nel 1963 in *Cinema Domani*: "*Omicron* é un film perfettamente allineato con i temi principali del cinema d'oggi, sui quali esercita una non sprovveduta ironia: alienazione, suspense, indagine subliminale, science-fiction. Lo spunto fantascientifico è ovviamente la scusa per una vivace partenza: l'occasione per affrontare quel caso di "alienazione artificiale" che è Trabucco. L'operaio diverrà la vittima di due sopraffazioni, che agiscono l'una contro l'altra e lo chiudono in mezzo come in una pressa: il pianeta Ultra e la grande industria, due fascismi contrastanti e inafferrabili, avviati entrambi alla conquista. Prima cura degli assalitori d'altri mondi sarà di spengere la coscienza nelle vittime. Ma si accorgeranno che arrivano secondi, perché l'altra forza (quella terrestre) ci ha già pensato."
Quest'idea dello spegnimento delle coscienze, gli strumenti cinematografici attraverso i quali ci viene mostrata e raccontata (alienazione, suspense, science-fiction) e le tematiche ad essa collegate (introspezione e solitudine) fanno di *Omicron* uno smaliziato e lieve cacciavite col quale l'abilità di Gregoretti provava a scavare e a corrodere/deridere l'organizzazione capitalistica del lavoro.
Molto più efficacemente è proprio Valerio Evangelisti, nell'introdurre la rassegna, a spiegarci il perché la scelta di questa pellicola fosse imprescindibile: "Ugo Gregoretti scelse il linguaggio della *social science fiction* per criticare la condizione operaia nel feroce ed esilarante *Omicron*".
"Ma non solo, …non solo questo", avrebbe dovuto ammettere Gregoretti, circa il suo strambo marziano che sta vivendo oltre ogni previsione...

(c.g.)

di Cristiano Governa

I traduttori fanno un brutto mestiere.
Perché, oltre a essere faticoso, generalmente sottopagato e considerato poco importante – specie nel nostro paese – è fondamentalmente un lavoro che ti chiede l'impossibile: la restituzione in un'altra lingua della magia di un originale. E questo i traduttori lo sanno benissimo, e se ne dannano.
I traduttori fanno un bel mestiere.
Perché hanno la responsabilità di dare voce in una nuova lingua (e *con* una lingua nuova) a un autore, a uno scrittore, a un poeta. Perché sono gli artefici segreti del passaggio di un'opera – un film, un lavoro teatrale – da un mondo all'altro, nelle mani, nelle orecchie, negli occhi di chi non avrebbe la possibilità di apprezzarla nello stile originale. E questa responsabilità impaurisce i traduttori, ma li elettrizza nella stessa misura.
Tradurre è combattere contro i mulini a vento. Chi traduce sa che deve riprodurre una bellezza in un altro formato, deve trovare, cosa impossibile, degli equivalenti di una forma di arte, è chiamato a riproporre ciò che di partenza è necessariamente un unicum, e non è riproponibile. Deve lavorare molto e, mentre lo fa, nascondersi. Sa, il traduttore, che quello che cerca di fare è di essere invisibile. Di non essere scorto mentre è lì che traffica con le parole e le cambia. Aspira a essere come i folletti delle case che nelle leggende nordiche lavorano di notte mentre tutti dormono. Come se l'opera che ha tradotto fosse nata direttamente, un mattino di sole, nella nuova lingua.
Cosa significa essere fedeli, in una traduzione? Come se già non bastassero i problemi che l'idea di fedeltà pone nella vita privata (fedeltà a un partner, a un amico, a un ideale, e soprattutto all'idea che si ha di se stessi) la fedeltà nella traduzione ne pone di ulteriori e più sottili. Questioni non teoriche, ma maledettamente pratiche. Posso cambiare la punteggiatura, se questo significa non tradire, ma restituire lo stesso stile, la stessa cadenza da una lingua all'altra? Posso sostituire, per esempio, il riferimento a una marca di camicie con un altro marchio, se appartiene alla stessa categoria e per il lettore della mia lingua è più facile e gli concede di non fermarsi nella lettura o nella visione? Posso rendere il tono di una parlata dialettale con un errore grammaticale o con un anacoluto, senza ricorrere ai dialetti della mia lingua? Posso eliminare delle ripetizioni, se per la lingua da cui traduco esse sarebbero normali, mentre nella nuova lingua risulterebbero pesanti e faticose?
Le risposte ai quattro interrogativi per me sono: Sì, sì, sì, sì.
Per essere fedele a un autore che si traduce occorre stringere un patto, mettersi d'accordo con lui (cioè con il suo testo, che parla per lui, e traccia i confini del lavoro.) Fedeltà non è correttezza, è adesione a un'idea, ed è un concetto che non si gioca mai sulle regole. È una questione che sta tutta nella sensibilità di un traduttore. Che è un cattivo traduttore se è pigro, e non entra creativamente nella traduzione accontentandosi della letteralità. Che è, di contro, un cattivo traduttore se investe e riveste il libro con la propria personalità di scrittore, dal momento che lavora al servizio di un'altra persona e di un altro testo. Che è un cattivo traduttore se si affeziona alla brillantezza della sua resa, piuttosto che all'efficacia della sua traduzione. Che è un cattivo traduttore se dimentica che sta lavorando per il testo. Perché quel dialogo, quel racconto, quel romanzo, quella poesia, siano il più vicino possibile all'ideale della traduzione perfetta.
Si lavora su un sottile equilibrio. Ci viene prestato un bellissimo oggetto, ci viene dato in custodia. Alla fine del lavoro lo rendiamo al legittimo proprietario, senza averlo trascurato, senza averlo trasformato, e senza averlo rotto.
Tradurre non è adattare. È, per quanto possa suonare strano, restituire.

Ivan Cotroneo, scrittore, traduttore per l'Italia delle opere letterarie di Michael Cunningham e Hanif Kureishi. Ha tradotto per l'Italia i dialoghi del film di Patrice Chereau, Intimacy.

Lost in translation è l'ottimo film col quale Sofia Coppola si è confermata dopo il già ben più che promettente *Il giardino delle vergini suicide*.
Racconta di uno dei più terribili fra i rischi della contemporaneità, quello di vedere smarrito un senso, un significato, un gesto o un'intenzione nel tragitto che tutte queste emozioni percorrono da un essere umano all'altro. Parla di tutto quello che resta fuori dalla pelle di lo voleva donare e non riesce a trovar spazio fra i pori di chi si aspettava di riceverlo. Ciò che è scivolato da una mano prima di finire nell'altra. Bill Murray e Scarlett Johansson, buon per loro, hanno rimediato bisbigliandosi qualcosa per le strade di Tokio, mostrandoci in questo modo quanto possa esserci di speciale in una frase che non abbiamo udito e che mai sentiremo. Ma noi, come spettatori/lettori abbiamo ora il desiderio di analizzare, di soffermarci, di scandagliare quel misterioso territorio della "resa" nel senso di trasposizione, traduzione, adattamento, doppiaggio. Resa di lettere, di parole, di linguaggi, di immagini, di voci, di suoni, rumori. Abbiamo insomma deciso di ficcare un po' il naso in quelle stanze e in quei mestieri dove il tradurre tenta di offrirci l'interezza? l'esattezza? il significato? lo stravolgimento preordinato? di coloro che, in altre lingue o con altre voci (senza saperlo) ci stavano già parlando.
E navigare quindi tutto quel misterioso e affascinante mare che si estende fra le traduzioni letterarie e, successivamente, i loro adattamenti cinematografici per approdare fino al doppiaggio e ai suoi misteri. Stavolta nulla andrà perduto. Forse.

APPUNTAMENTI
Il primo appuntamento di questo nostro sguardo attorno la traduzione s'intitolerà per l'appunto "La complessità della traduzione" e sarà condotto da Bruno Gambarotta che interagirà con Diego Marani e Ivan Cotroneo. Diego Marani lavora come traduttore principale e revisore presso il Consiglio dei Ministri dell'Unione Europea a Bruxelles. Collabora con un quotidiano svizzero, sul quale tiene una rubrica di attualità e commenti internazionali, scritta in una lingua artificiale di sua invenzione, l'Europanto, un gioco brillante, una provocazione contro l'integralismo linguistico, di cui si sono occupati molti giornali europei, americani e giapponesi. In Europanto ha pubblicato in Francia la Raccolta di racconti *Las adventures des inspector Cabillot*. Nel 2000 è uscito il suo primo romanzo, *Nuova grammatica finlandese*, Premio Grinzane Cavour 2001. Le sue ultime uscite editoriali (tutte Bompiani) sono *L'interprete*, *Il compagno di scuola* ed infine *Come ho imparato le lingue*.
Ivan Cotroneo come sappiamo è scrittore, critico, ma soprattutto (in relazione a questa sezione del festival) traduttore per l'Italia delle opere letterarie di Michael Cunningham e Hanif Kureishi. Ha tradotto per l'Italia i dialoghi del film di Patrice Chereau*, Intimacy.*
Per l'occasione verrà realizzato e commentato un curioso "blob" di errori di doppiaggio contenuti in film famosi.
"Thank you very much for the wonderful job you have done with my film. I am very happy with it.
I hope we meet personally very soon." Forse potrebbero bastare queste righe di complimenti e di ringraziamento di Stanley Kubrick per il lavoro svolto sui suoi film, per presentare ed introdurre una delle figure storie che del doppiaggio italiano: Mario Maldesi.
Da giovane studente in lettere degli anni Cinquanta, Maldesi frequenta i corsi di teatro come attore e regista presso il Centro Universitario Teatrale (C.U.T.) a Roma, divenendo presto attore e lavorando in svariate compagnie al fianco di figure come Sergio Tofano e Salvo Randone. Imponente fu poi la sua produzione radiofonica che lo portò, fra l'altro, a collaborare con Ungaretti del quale lesse (in radio) svariate poesie sotto la guida attenta del grande poeta stesso.
Partecipa poi ai primi "esperimenti" televisivi ("Il mattatore" o "Il dottor Antonio") fino a fondare a metà degli anni Cinquanta l'AIDAC (Associazione Italiana Dialoghisti Adattatori Cinematografici). E sarà dunque proprio incontrando la straordinaria figura e carriera di Maldesi che, nel secondo appuntamento della sezione "Lost in translation", Tatti Sanguineti ci introdurrà nel complesso mondo del doppiaggio; a questo incontro parteciparanno anche alcuni allievi della scuola nazionale di cinema, coi quali parleremo dell'attività del doppiatore e simuleremo (riprodurremo) una situazione di doppiaggio in diretta su alcuni spezzoni di film di Kubrick.
La visione di *Brokeback mountain* (in lingua originale) sarà preceduta dalla proiezione di uno spezzone della versione italiana che fornirà elementi e spunti ulteriori circa il dibattito sul tradurre, adattare, doppiare. Introdurranno Franco La Polla e Mariapaola Dèttore, la traduttrice italiana del romanzo (racconto) di Ann Proulx dal quale è tratto il film di Ang Lee.

di Ivan Cotroneo

BROKEBACK MOUNTAIN USA, 2005 Regia: Ang Lee

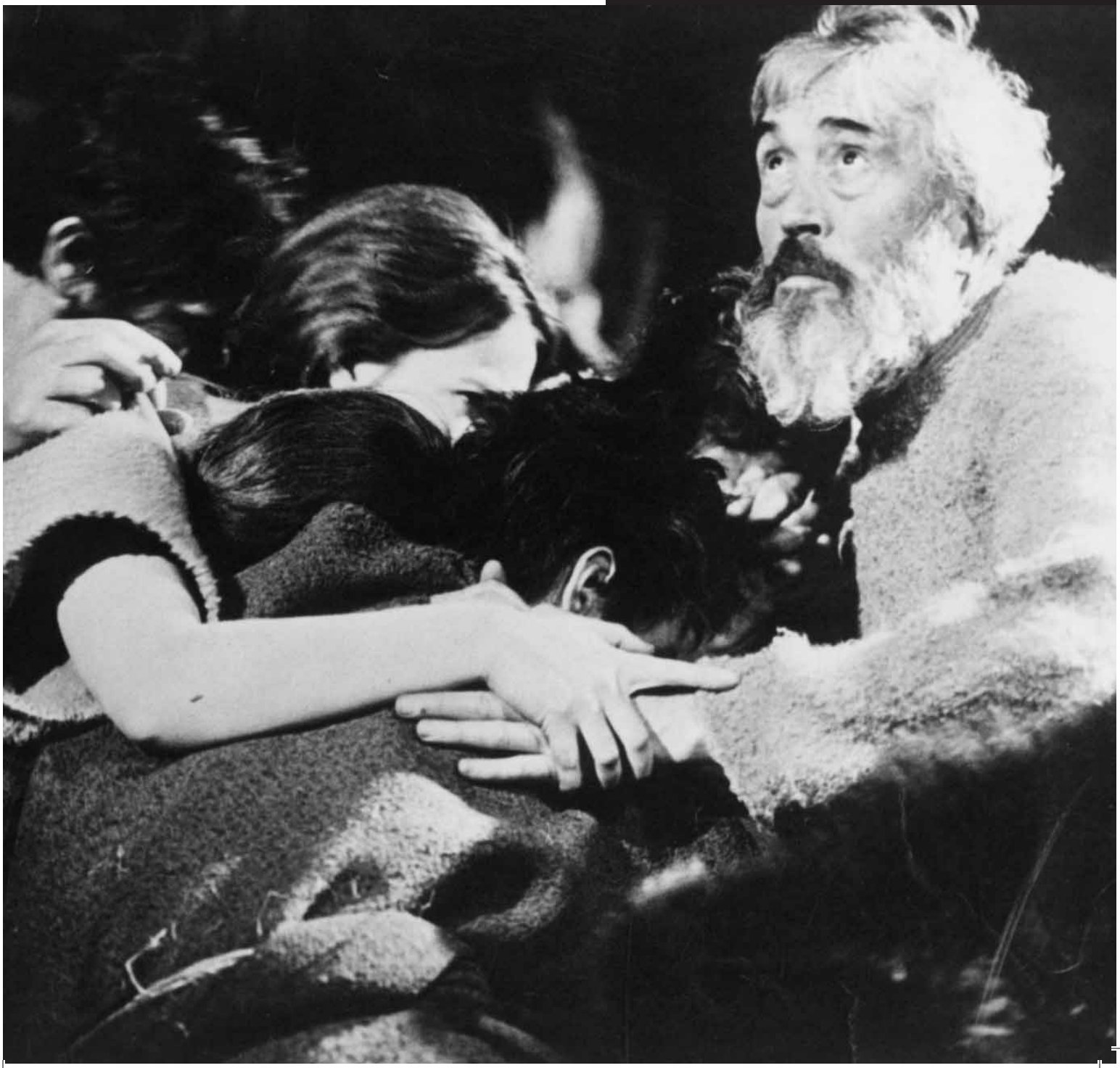
Tit.it.: "I segreti di Brokeback Mountain"; Scen.: Larry McMurtry, Diana Ossana; Sog.: tratto dall'omonimo racconto di E. Annie Proulx; F.: Rodrigo Prieto; M.: Geraldine Peroni, Dylan Tichenor; Scgf.: Judy Becker; Cost.: Marit Allen; Mu.: Gustavo Santaolalla; Int.: Jake Gyllenhaal, Heath Ledger, Michelle Williams, Anne Hathaway, Randy Quaid; Prod.: Diana Ossana e James Shamus per Focus Features, Good machine, Paramount Pictures, Alberta Filmworks Inc.; D.: 134'

2005, Mostra del Cinema di Venezia, Leone d'Oro
2006, Golden Globe per il miglior film drammatico, la miglior regia, la miglior sceneggiatura, la miglior canzone originale.
2006, Premio Oscar per la migliore regia, la miglior colonna sonora, la miglior sceneggiatura non originale.

Ennis e Jack, due giovani mandriani di pecore alle pendici della Brokeback Mountain, trascorrono l'estate insieme. Tra i due sorge un legame intenso, fatto di comprensione reciproca e autentico amore, cui non è estraneo il sesso. Quando la stagione finisce, Ennis sposa la fidanzata Alma mentre Jack, in Texas, si innamora della bella Laureen. Passano pochi anni e i due si ritrovano. Trattenersi però, è la misteriosa difficoltà di questi amori…

"In realtà non mi dispiace affatto avere iniziato tardi: oggi conosco la vita molto più di dieci o vent'anni fa.
E a me piace conoscere, adoro conoscere. Leggo, guardo, ascolto. E prendo appunti. Dappertutto, sulle buste delle lettere, sui tovaglioli. Adesso so quali funghi sanno di maraschino e quali di topo morto. E ho imparato tutto sulle nuvole. E come sono fatte, perché ci sono stata, le miniere, gli iceberg, i vulcani. Persino le trombe d'aria che ho visto da vicino due o tre volte. La cosa che più mi affascina è che tutti questi appunti, prima o poi rispuntano sulle pagine dei miei libri."
Lo ha scritto Annie Proulx, una delle poche eredi della grande tradizione narrativa nordamericana, un volume di sole sessantaquattro pagine che scorre e lascia senza fiato, come capita solo con i romanzi ad alta concentrazione, scomodiamo pure Faulkner o un certo Melville e magari qualcosa di Cheever e i momenti più apparentemente "fermi" e descrittivi di un certo Salinger.
I segreti di Brokeback Mountain è (cosa più unica che rara) un romanzo nato da un racconto (*Gente del Wyoming*) pubblicato inizialmente dal sofisticato settimanale *The New Yorker*.
Li cercheremo in questa nuova rassegna del Festival, quegli appunti della Proulx, chiederemo conto di che fine hanno fatto (nel lungo tragitto dal libro, alla sua traduzione fino al suo adattamento allo schermo, ma anche da doppiaggio a doppiaggio) quegli odori di funghi, maraschino e licheni, degli aromi che "fissava" scrivendoli sulle buste delle lettere, cercheremo il suono delle voci cavernose di quei due bovari, diversi eccome. Anche fra loro. Il dono più grande ai suoi personaggi, la Proulx lo ha fatto mentre ne sceglieva i nomi, quando ha deciso che suono avesse fra la nostra bocca e le montagne del Wyoming, l'eco del chiamarli.
Jack Twist (Twist vuol dire trottola) è il primo, più intelligente forse, scafato già consapevole e padrone della propria omosessualità e intento a succhiare il midollo della vita fino alla fine, ma la meraviglia è come Ann ha chiamato l'altro cowboy.
L'altro è quel rozzo e semi-sgrammaticato bovaro che alla vita non chiede nulla perché nulla ha da darle, è solo un disperato che stava per fare l'università ma gli si è rotto lo spinterogeno del camioncino e la vita gli è cambiata fra le mani.
Ma la vera beffa è che per lui, per farlo voltare verso di noi, è in attesa uno dei nomi più eleganti, evocativi e sofisticati che avremmo mai potuto aspettarci; Ennis del Mar è la formula, l'indirizzo del paradiso, se vogliamo che si volti curioso, sgarbato e senza futuro, verso di noi.
Ennis del Mar è un suono, una patente d'identità, è la curva buffa del destino che ti coglie vestito da cowboy tutto solo una notte nelle montagne. E scopri di te che sei più solo che eterosessuale e allora Ennis del Mar è il nome giusto per fare una sciocchezza drammatica e meravigliosa.
E ancora chiederemo conto del linguaggio, del suono e della fotografia di queste cose che ha detto Ann. Vedremo se qualcosa si è perso nel tradurre (Lost in translation appunto) se per caso abbiamo fissato e ascoltato così tanto la storia da esserci perduti quei suoni, quei nomi, quelle ditate sull'udito che la scrittrice statunitense ha provato a raccontarci.
In quanto a lei, invece, la Proulx sembra quasi rasserenata dal fatto di scomparirci davanti, di andar non perduta ma semplicemente risultare invisibile come ci ricorda al termine della bellissima intervista rilasciata a Luca Andò sull'Unità: "Il successo? Non è cambiato nulla, tranne il fatto che quando esce il mio libro, mi vesto bene e scendo in città. Ma nessuno mi riconosce. Ho un'età, settant'anni, nella quale una donna passa inosservata. Sono diventata invisibile".

(c.g.)



di Gian Mario Anselmi

Ci sono testi per definizione fondativi della nostra identità, testi ai quali sembra implicito far riferimento nel momento in cui, per cosi dire, verifichiamo le procedure della nostra esistenza. *La Bibbia* innanzitutto, il Libro per eccellenza della cultura occidentale, e poi la *Commedia* di Dante che proprio quel libro intende rileggere facendo proprio l'intento profetico che ne è intrinseco. Infine un grande romanzo dell'Ottocento, uno di quelli che non solo ha consolidato il genere romanzesco come costitutivo della modernità ma che ci ha anche posto di fronte alla crisi dei modelli borghesi e dei falsi miti che li reggevano: "siamo un po' tutti *Madame Bovary* ", per parafrasare la celebre affermazione del suo creatore, Flaubert. È inesauribile la serie di testi e di opere, anche filosofiche o pittoriche o musicali e artistiche in senso lato, che a quei testi, si sono ispirate. E anche nel Novecento è risultato impossibile prescindere da opere di tale natura. Il cinema non si è sottratto alla fascinazione e alla sfida che testi cosi fondativi e pur impossibili lanciavano e si è cimentato con risultati alterni ma esiti comunque affascinanti con tale cimento. Va ricordato per altro che il cinema non solo ha misurato direttamente se stesso, come qui si mostra, con quei testi ma spesso da essi ha tratto infinite e continue suggestioni implicite ed esplicite, sia a livello di produzioni popolari e commerciali sia a livello di film di qualità. La Bibbia, Dante, Flaubert come tanti altri capolavori hanno segnato l'immaginario cinematografico su molteplici piani e continuano cosi, ben oltre la letteratura, a dar senso ancora all'indagine sulla nostra condizione contemporanea: tanto "impossibili" quanto vicini a noi e imprescindibili. Senza di essi non saremmo quello che siamo.

THE BIBLE: IN THE BEGINNING... Italia-USA, 1966 Regia: John Huston

Tit.it.: "La Bibbia"; Scen.: Vittorio Bonicelli, Christopher Fry, Jonathan Griffin , Ivo Perilli. Dial.:Mario Soldati; Sog.: tratto dal Libro della Genesi; F.: Giuseppe Rotunno; M.: Alberto Gallitti, Ralph Kemple; Scgf.: Mario Chiari; Cost.: Maria De Matteis; Mu.: Toshiro Mayuzumi; Int.: Michael Parks, Ulla Bergryd, Richard Harris, John Huston, Stephen Boyd, George C. Scott, Ava Gardner, Peter O'Toole, Zoe Sallis, Gabriele Ferzetti, Eleonora Rossi Drago, Franco Nero, Pupella Maggio; Prod.: Dino De Laurentiis Cinematografica, Seven Arts Productions, Thalia AG, 20th Century Fox; D.: 174'

1966, David di Donatello per la miglior produzione
1967, Nastro d'Argento per la miglior scenografia

I primi libri del Vecchio Testamento. In sei giorni Dio crea dal nulla ogni cosa. L'ultima delle sue creature è l'uomo, da cui nascerà la donna. Assistiamo alla vicenda di Adamo ed Eva; al primo assassinio della Storia, quello di Caino ai danni di Abele; al Diluvio Universale; al desiderio insano degli uomini di edificare una gigantesca torre che raggiunga il Cielo; all'alleanza tra il Signore e Abramo e al sacrificio del figlio Isacco

La Bibbia è il libro per eccellenza delle radici ebraiche e cristiane dell'Occidente. E non lo è solo per le vaste questioni che pertengono alla sua natura di testo fondativo di tale tradizione religiosa ma anche perché ovviamente ha influenzato e segnato da sempre interi campi dell'immaginario e delle arti connesse in tutti i tempi e fino ai nostri giorni. Se stiamo alla letteratura *la Bibbia*, che è essa stessa grande testo letterario, ha generato e segnato innumerevoli segmenti poetici e narrativi. Il topos del luogo edenico e felice, l'idea del peccato da espiare, le avventure di re e combattenti,la durezza di guerre e persecuzioni e le serenità delle paci, i sacrifici e i contrasti tra generazioni diverse, le passioni dolci e sofferte dell'amore e tanto altro ancora materiano una infinita serie di testi di tutta la letteratura occidentale traendo dalla Bibbia infinite suggestioni.Come non pensare al capolavoro dantesco, a tanta poesia epica, al teatro tragico del Sei e Settecento, all'opera di Milton, alla narrativa otto e novecentesca europea e americana, solo a stare a esempi eclatanti.In particolare nei paesi di cultura protestante i grandi racconti della Bibbia o la saggezza dei suoi salmi e dei suoi Proverbi o la grandezza titanica dei suoi eroi hanno profondamente convissuto con la vita quotidiana di interi popoli e costretto scrittori, filosofi, pittori, artisti a misurarsi con quell'enorme serbatoio di immaginario e fede al tempo stesso che vi è impresso. Per non parlare ovviamente di tutta la stessa cultura ebraica anche moderna che ne è diretta emanazione. E' interessante rilevare che vi sono state come due ricezioni diverse per il Nuovo e per il Vecchio Testamento: se il primo ha dato vita a modelli legati all'imitazione del Cristo, a esemplarità di sofferenza e patimento, all'idea del perdono e del sacrificio, alla povertà e cosi via *la Bibbia* ha sollecitato aspetti molteplici dell'immaginario, avventurosi o di magnanimità eroica ed esemplare soprattutto. Il cinema non poteva sottrarsi al fascino di un testo cosi impossibile eppure ineludibile. E il cinema infatti, come la letteratura, ha ampiamente frequentato *la Bibbia* sia traendovi direttamente film sia derivandone infiniti motivi poetici e narrativi. Ora privilegiando avventura, spettacolarità, effetti speciali (come non pensare ai *Dieci comandamenti* di De Mille) ora investigando i percorsi più sofferti e drammatici o intimi del Vecchio Testamento. Figure come Mosè, Saul, Davide, Salomone, Abramo,Giona, Giuditta o Ester e

altri ancora che già tanto erano penetrati nella tradizione teatrale e melodrammatica moderna ricorrono costantemente nella storia del cinema. Il capolavoro di Huston ha avuto il merito indubbio di collocarsi al confine fra varie esigenze, sicché nel suo film, in molti punti davvero straordinario, l'elemento spettacolare e visionario non fa velo alla componente tragica, scabra e commossa dell'esistenza e della condizione umane cosi come la Bibbia ce li tramanda e cosi come Huston, virilmente partecipe, ce li ripropone secondo modalità specifiche della sua poetica che è possibile seguire in tutta la sua filmografia. La grandezza evocativa del Testo Sacro lancia da sempre agli artisti la sua sfida "impossibile" e Huston certo è tra quelli che hanno saputo raccoglierla con modalità narrative e soluzioni drammatiche e filmiche di grande valore e sicura ispirazione.

Gian Mario Anselmi

DANTE THE INFERNO CANTOS I-VIII **Gran Bretagna, 1988 Regia: Peter Greenaway, Tom Phillips**

Scen.: Tom Phillips; Sog.: tratto da "La Divina Commedia" di Dante Alighieri; F.: Edwin Verstegen; M.: John Wilson; Scgf.: Jan Roelfs, Ben Van Os; Int.: John Gielgud, Bob Peck, Robin Wright Penn, Laurie Booth, Suzan Crowley, Robert Eddison, Joanne Whalley, Susan Wooldridge, Ian Armstrong, David Attenborough, Jim Bolton; Prod.: Artifax, Dante BV, Channel Four Television, Elsevier Vendex, VPRO Television, K.G.P.; D.: 88'

I primi otto canti dell'inferno dantesco raccontati da Peter Greenaway in otto episodi da undici minuti. Dante Alighieri, guidato da Virgilio, visita i gironi dell'inferno.

L'impulso a leggere, interpretare, addirittura a reinventare la *Commedia* di Dante ha attraversato la cultura del Novecento come un vento inarrestabile, che ha coinvolto le tradizioni di tutti i paesi occidentali, senza distinzione di lingua o di orientamento artistico. Uno degli interrogativi più seducenti emersi da questa selva di rapporti che hanno appassionato il Novecento è se la *Commedia* si possa considerare o meno un libro illustrato, se cioè sia possibile – al di là della secolare tradizione iconografica innalzatasi sulla base del poema – che lo stesso Dante, lavorando alla sua grande scrittura, immaginasse fin dal principio o addirittura prevedesse l'intervento successivo di un maestro, di un miniaturista, che rendesse visibili in figure e chiose dipinte le immagini concepite in versi. "Mi pare probabile – scriveva Gianfranco Contini, massimo lettore di Dante – che la *Commedia* non nascesse come libro illustrato, tuttavia direi che è un libro illustrabile, cioè un libro autorizzato dall'autore all'illustrazione, poiché contiene passi capitali in cui si è invitati a una rappresentazione visuale". Le due serie televisive *A TV Dante. Inferno. Cantos I-VIII* (1984-1989), realizzata dagli inglesi Peter Greenaway e Tom Phillips, e *A TV Dante. Inferno Cantos IX-XIV* (1993), diretta dal cileno Raul Ruiz (ma di produzione inglese), raccolgono l'invito a rappresentare visivamente il testo dantesco in modi talmente diversi e autonomi che, nonostante la seconda sia di fatto il proseguimento tematico della prima, conviene considerarle indipendentemente l'una dall'altra, al modo di due confronti a distanza con la sostanza visiva della *Commedia*, o meglio di due tentativi di tradurre Dante nel linguaggio elettronico del video.

L'originalità e la forza della rilettura dantesca di Greenaway e Phillips (quest'ultimo artista, compositore e traduttore di Dante in inglese) risiede anzitutto nella scelta di fondo di non ridurre il poema al rango narrativo di una sceneggiatura cinematografica, ma di considerarlo come una sorta di partitura visiva, come un discorso poetico incrociato, composto simultaneamente di parole, suoni e immagini. Affascinati tanto dalle geometrie metafisiche, cosmiche, numerologiche, quanto dalla spontanea concretezza naturale delle immagini dantesche, i due autori non si sbarazzano del testo, facendone al contrario il punto di interesse ossessivo intorno a cui ruotano (ma si dovrebbe dire che vorticano o che germinano per ibridazione) le immagini del commento visivo – non a caso la sigla di ogni episodio mette già in primo piano l'immagine del testo, proponendo un pannello rotante con incise le parole della porta dell'inferno: "Per me si va nella città dolente,/per me si va ne l'etterno dolore....", *Inf.*, III, 1-9.)

Il percorso segue Dante dalla selva oscura (un intrico notturno di grattacieli) fino alle mura della città di Dite, dedicando a ciascuno dei primi otto canti un tempo televisivo di circa dieci minuti, che tiene conto correttamente, nella sua brevità, della cosiddetta ricezione distratta dei media domestici. Questo limite però non sminuisce la complessa operazione illustrativa realizzata da Greenaway e Phillips, che viene costruita con grande dinamismo su almeno quattro piani visuali paralleli, fatti convivere contemporaneamente sullo schermo grazie a un particolare tipo di organizzazione dello spazio, basata su sdoppiamenti, incorniciature e delimitazioni di piani (si tratta di una tecnica tipica della "Television art" degli anni Ottanta, realizzata con una tavoletta grafica, il Quantel paint-box, che permetteva di trattare pittoricamente i materiali visivi e di assemblarli gli uni sugli altri al modo di una sintesi di sovrimpressioni in movimento). In primo piano appare il testo, letto in inglese da attori ripresi solo nel volto, i quali interpretano, con pochi cenni di mimica facciale, i personaggi principali (Dante, Virgilio, Beatrice, Caronte, Fancesca). Sovrimpressi alle loro spalle compaiono altri attori, nudi, accalcati, illuminati da colori terrei, che impersonano le turbe anonime di anime dannate (rotolanti, questuanti, colpiti dalle piogge). Sullo sfondo, invece, si intrecciano senza sosta immagini multiple – riprese dal vero, fotogrammi d'archivio, colori spalmati, riferimenti pittorici,dettagli documentaristici – creando un gioco proteiforme che avvalora la simultaneità dei sensi e il magnetismo visivo della scrittura dantesca. L'apertura di piccoli

riquadri numerati – sono le note a piè di pagina che accompagnano le edizioni moderne della *Commedia* – permette infine la comparsa di esperti (le *authorities*) che spiegano, al modo di una nota a piè di pagina, i simboli e le allegorie del testo, come quando, all'inizio del Canto V, il *patchwork* di immagini rallenta fino alla *stop motion* e sotto l'immagine cangiante di uno stormo d'uccelli (icona della schiera dei lussuriosi sballottata dal vento infernale) compare l'ornitologo Richard Attenborough che chiarisce la similitudine delle anime con gli "storni" e i "gru" (*Inf.*, V, 40-49) – meno riuscito il tentativo di un giovane storico che aggiorna le genti spettrali sulle sponde dell'Acheronte ("…ch'i' non averei creduto/che morte tanta n'avesse disfatta") a un'immagine profetica della Shoah, o quello dello studioso che per la profezia del Veltro al Canto I richiama addirittura Garibaldi, Gramsci e Mussolini!
Questa scomposizione del piano visivo in più aree sovrapposte permette ai due registi di procedere con grande libertà, accentuando in particolare il senso di un accumulo mentale, immateriale, lineare delle immagini, proprio come avviene nella memoria del lettore che si appropria delle figure richiamate dal testo via via che le decifra scorrendo le parole. I due registi pongono per esempio il cono d'ombre di un'ecografia a immagine del tempo e della vita corporea trascorsa da Dante nelle regioni infernali, mentre la geografia concentrica del regno trova uno straordinario correlativo bidimensionale negli anelli di uno schermo radar (che in verità sembrerebbero più adatti per rappresentare i cieli paradisiaci). Così, con gusto parasurrealista, un LOVE si infiamma sullo schermo ad ogni «Amor» pronunciato da Francesca da Rimini, Pluto è un gallinaccio dalla voce lacerante e le torri della città infernale sono enormi fari marittimi. Il vertice figurativo di tutta l'opera, invece, è rappresentato dal volto cangiante di Beatrice, evocata da Virgilio, in cui ai lineamenti dell'interprete sono sovrapposti gli occhi lucenti di fotografie femminili in bianco e nero (sono ritagli di grandi attrici come Joan Croawford e Jean Harlow) che illustrano in modo forse indimenticabile il verso con cui la donna amata rivolge il suo sguardo su Virgilio ("Lucevan li occhi suoi più che la stella", *Inf.*, II, 55). È noto che nelle intenzioni di Dante la *Commedia* puntava sulla memoria, voleva segnare, percuotere e dilacerare la memoria del lettore. "L'irrealtà virtuale", così la definisce Greenaway, dell'immagine manipolata elettronicamente ottiene, nella sua densità eclettica e nella sua dinamica extraspaziale, il medesimo effetto di memorabilità, perché coinvolge lo spettatore in un dinamismo visivo che non cala mai di intensità, in quanto può permettersi di scorrere come una catena di trasformazioni e incroci, proprio come avviene con le onde ritmiche che smuovono le immagini nel tessuto poetico.

Jonathan Sisco

MADAME BOVARY Francia, 1991 Regia: Claude Chabrol

Scen.: Claude Chabrol; Sog.: tratto dall'omonimo romanzo di Gustave Flaubert; F.: Jean Rabier; M.: Monique Fardoulis; Scgf.: Michèle Abbé-Vannier; Cost.: Corinne Jorry; Mu.: Matthieu Chabrol, Maurice Coignard; Int.: Isabelle Huppert, Jean-François Balmer, Lucas Belvaux, Jean Yanne, Christophe Malavoy; Prod.: Marin Karmitz per MK2 Productions S.A., CED Productions, FR3 Films Productions; D.: 140'

1991, Festival del Cinema di Mosca, St.George d'Oro a Isabelle Huppert per la migliore attrice protagonista

Emma Bovary sposa un tenero medico di campagna che mai cesserà di amarla. Non sarà sufficiente la nascita di una bimba perché lei si liberi del vuoto che avverte intorno a sé; solo il fascino ambiguo del marchese Rodolphe sembra attrarla: diventeranno amanti. Ma quando il percorso di Madame Bovary si avvierà alla rovina a causa di uno strozzino, Rodolphe non sarà disponibile a fornirle alcun aiuto, per cui la donna cercherà il suo ultimo rifugio nella morte.

Alla seconda metà dell'Ottocento, la provincia francese è piatta, smisurata, opalescente: la mediocrità e i pregiudizi mortificano ogni desiderio, le speranze si allontanano dalla capitale e dalle sue illusioni, dalle nuove traiettorie del progresso. Sulla Emma Bovary di Flaubert una fatalità precipita con violenza, nella normale e sconsolante vicenda di matrimonio e nella rovina economica. Emma si uccide perché il suo desiderio di libertà diviene preda di un usuraio, e perché il suo progetto di fuga dalla provincia contadina non può percorrere che il tratto iniziale – dal villaggetto di Tostes fino alla triste Yonville – senza poter intraprendere il secondo tratto, quello definitivo, liberatorio: Rouen, e poi Parigi. Ma Claude Chabrol, nella sua *Madame Bovary* (girata nell'autunno del 1990), ha accentuato la tragedia individuale di questo processo di alienazione, rinunciando al ritratto preliminare del marito, Charles (che nel film si presenta goffamente - da ufficiale sanitario di campagna - alla giovane figlia di un suo paziente, la futura signora Bovary); e fa a meno, Chabrol, anche di un'indicazione fondamentale di Flaubert: far crescere la *felicità*, la *passione* e l'*ebbrezza* nelle cattive letture dell'adolescenza di Emma.
Tuttavia, è proprio Emma a trovarsi al punto d'origine dell'intera prospettiva del film. L'eroina del desiderio – così definita dalla sua interprete, Isabelle Huppert – guarda il proprio mondo come in un binocolo da teatro, lasciandosi attraversare totalmente dalla fatalità e dalla rovina; resta immersa nei *clichés*, e insieme individua in essi, da sola, ciò che appare ripugnante e ridicolo; diviene, insomma, l'unico centro di percezione della realtà, così come appare dalla rinuncia di Chabrol a un altro espediente ingegnoso, di sapore vittorhughiano, impiegato nel romanzo: l'ultima, orren-

da apparizione del cieco scrofoloso al culmine dell'agonia, risolta nel film come un'allucinazione di Emma moribonda, mentre nel romanzo costituiva una presenza reale, avvertita da tutti coloro che sostavano, inebetiti, al capezzale della donna.
Della fatalità si avverte, sin dall'inizio, il contrappunto acustico, nel rumore ossessivo del bestiame e nel passo pesante del contado, interrotti solo per un momento dalla leggera scena viscontiana del valzer, "il giorno più bello", e forse l'unico giorno degno di essere vissuto, nell'esistenza di Emma. E di una tale fatalità, Isabelle Huppert porta segni differenti da quelli appartenuti alla Emma originaria: niente capelli neri, né occhi neri; la donna è una *rousse*, invece, dalla pelle diafana, con lo sguardo che studia la realtà rivolgendosi al vuoto; occhi da anatomista e movenze da teatro, non prive di una certa mascolinità: lo stesso carattere che aveva notato, nella protagonista del romanzo, Charles Baudelaire; con queste premesse, Huppert realizza un personaggio tutt'altro che ingenuo e spontaneamente rilevato; la sua Emma appare costruita, ben studiata; persino, a tratti, autoironica.

E altrettanto sorvegliato si mostra, nel film, l'esercizio di un'altra attitudine espressiva, comune a Flaubert e Chabrol: il senso del ritmo. Afferma il regista, per affinità col narratore: «quando giriamo un film finiamo per avvertire quanto prima la necessità di controllare praticamente tutto. Arriviamo a chiederci, come Flaubert mentre scriveva *Madame Bovary*: "Quanto tempo occorre per andare dalla porta alla finestra? Perché abbiamo bisogno di saperlo, per costruire il nostro edificio". E non sarà solo questione di tempi, bensì anche di piani narrativi, come si potrà percepire, ad esempio, nel montaggio parallelo della scena dei comizi agricoli e del colloquio amoroso tra Emma e Rodolphe, il dongiovanni di campagna che diverrà l'amante di lei; oppure nell'affermarsi progressivo, a dosi sempre più ampie, dello sguardo esterno, del narratore trasparente e derisorio, tanto caro a Flaubert: una voce impietosa, che Chabrol centellina a scandire il ritmo verso le scene conclusive, destinate al trionfo della sorda mediocrità provinciale.

Stefano Colangelo

di Franco Ribaldi e Marilisa Martelli

SERVIZIO SANITARIO REGIONALE
EMILIA-ROMAGNA
Azienda Unità Sanitaria Locale di Bologna

ACCENDI MOLTI FUOCHI

La Rassegna nasce all'interno di"*Accendi Molti Fuochi*", programma promosso dall'Unità Operativa di Neuropsichiatria e Psicologia dell'Età Evolutiva, Dipartimento di Salute Mentale, dell'Azienda USL di Bologna. I progetti all'interno di questo programma si caratterizzano per utilizzare materiali "speciali", il cinema, i libri, la musica, il teatro, eccetera, per la cura del disagio infantile e adolescenziale.
Alla base c'è un'idea di cura intesa nell'accezione più ampia: "prendersi cura" di quel bambino, quel ragazzo, quel gruppo, quella famiglia, quella classe.
Perché la salute, ben lontana dall'essere assenza di malattia, è soprattutto attenzione alle condizioni indispensabili per uno sviluppo armonico della personalità dei bambini e dei ragazzi, gli adulti di domani.
Tutta la nostra attività di promozione alla salute vede la relazione tra bambini e adolescenti, da una parte, ed adulti dall'altra, quale oggetto di riflessione speciale.
Tra le attività formative a carattere metropolitano si è nel tempo consolidata la rassegna *"Gli scrittori raccontano la fatica di crescere"*, giunta alla sua 5a edizione.
In particolare, per specifico compito istituzionale, abbiamo dato attenzione alle crescite più dolorose, quando lo sviluppo si trasforma in una strada in salita, moltiplicando la fatica di ragazzi e adulti. Il nostro interesse principale è rivolto ad individuare come possano, attraverso questa fatica, emergere energie speciali, individuali e familiari, che consentono la ricostruzione di nuovi percorsi di vita. A partire dalla primavera del 2005, grazie alla costruttiva collaborazione con la Cineteca del Comune di Bologna, la presentazione dei libri è stata accompagnata dalla programmazione presso il Cinema Lumière di film che, per i temi trattati (il trauma fisico e psicologico di un adolescente dopo un incidente in moto, la relazione di una coppia di genitori con un figlio disabile…), hanno ulteriormente arricchito ed articolato, il contributo e le finalità del nostro lavoro.
Gli scritti sono raccontati in prima persona dai narratori, e commentati da coloro che per professione si occupano di infanzia e di adolescenza, sul piano istituzionale, educativo, clinico, sociale, scolastico. Questo ha consentito di aprire percorsi di pensiero, oltre che di riflessione critica, spesso più originali di convegni tematici.
Da questo confronto è nata l'idea che una sezione del Festival internazionale "Le parole dello schermo" potesse essere dedicata a tali esperienze, a volte confinati all'interno di contesti "speciali", attraverso un confronto multidisciplinare, che può invece essere fonte di arricchimento per tutti. In questa sezione si porrà particolare attenzione allo smarrimento degli adulti nei loro compiti genitoriali: di fronte all'emergere di ricordi traumatici infantili *("La bestia nel cuore"*), in relazione a contesti sociali difficili ("*Certi bambini*"), in situazioni di crisi familiari ("*Anche libero va bene*"), o nel rapporto con un figlio diverso ("*Le chiavi di casa").*
Anche in questa occasione, coerentemente con le finalità del progetto, le opere verranno presentate e commentate oltre che dai narratori, in questo caso i registi, da specialisti di diversa formazione, e da coloro che rivestono istituzionalmente compiti di protezione e tutela della salute dei più piccoli.

Franco Ribaldi (Direttore Generale AUSL di Bologna)
Marilisa Martelli (Direttore U.O. NPEE Area Nord)

LE CHIAVI DI CASA Italia-Germania-Francia, 2004 Regia: Gianni Amelio

Scen.: Gianni Amelio, Stefano Rulli, Sandro Petraglia; Sog.: tratto dal romanzo "Nati due volte" di Giuseppe Pontiggia; F.: Luca Bigazzi; M.: Simona Paggi; Scgf.: Giancarlo Basili; Cost.: Piero Tosi, Cristina Francioni; Mu.: Franco Piersanti; Int.: Kim Rossi Stuart, Andrea Rossi, Charlotte Rampling, Pierfrancesco Favino; Prod.: Enzo Porcelli, Karl Baumgartner e Bruno Peser per Rai Cinema, Achab Film, Pola Pandora Film Productions, Arena Films; D.:105'

2004, Mostra del Cinema di Venezia, Premio Pasinetti per il miglior film e a Kim Rossi Stuart per il miglior attore protagonista
2005, Nastro d'Argento per la migliore regia, la miglior fotografia, la miglior presa diretta (Alessandro Zanon)
2005, David di Donatello ad Alessando Zanon per il miglior fonico di presa diretta

Gianni è un uomo comune che, dopo anni di rifiuto, decide di conoscere il figlio disabile avuto 15 anni prima dalla giovane fidanzata morta durante il parto. Il desiderio di una comunicazione con il figlio, lo porta ad accompagnarlo a Berlino per una visita medica. Il viaggio si rivelerà fonte di avvicinamento e felicità con il figlio ma anche di scoperta di sé e della propria fragilità.

Gianni, dopo quindici anni, decide di incontrare il figlio disabile. Di guardarlo. Il suo sguardo è uno sguardo apprensivo, imbarazzato. Lo sguardo di un padre che "si scusa con gli altri per il disturbo". Lo sguardo di un uomo che si vergogna. Il film di Amelio è un film sulla fatica di superare quello sguardo. Liberamente ispirato al libro *Nati due volte* di Giuseppe Pontiggia, racconta la storia di un incontro difficile. Il trattamento in sceneggiatura, non manipola né interpreta la storia autobiografica dello scrittore lombardo. Racconta un'altra storia, una storia che coglie però l'universale che c'è nel testo letterario: la descrizione del rapporto fra due fragilità, tra un padre "normale" ed un figlio "disabile", tra ciò che è fragile dentro e ciò che è fragile fuori. Il libro viene citato ma non viene toccato, interpretato, reso in immagini. Per quel senso del pudore che caratterizza tutti i film di Amelio, per quel desiderio di entrare sempre in punta di piedi nelle storie. Questa esigenza di discrezione verso i drammi personali e privati, l'assenza di enfasi, viene assecondata anche dalla scelta del linguaggio cinematografico. Da qui l'uso di una fotografia sobria, delicata, fortemente reale. Di una macchina da presa che si muove discreta, che segue i tempi e il movimento degli attori. Che non vuole aggiungere, ma semplicemente lasciar scorrere e far parlare la vita. Amelio mostra come sempre l'attenzione per gli esseri umani, la forte volontà di scavare a fondo le relazioni difficili. Consequenziale è quindi la scelta di tempi lunghi, che non frammentano mai l'azione, in modo che lo spettatore possa aprirsi a quel mondo di rapporti delicati, per comprenderli senza forzature. Per avere il tempo di perdersi dentro un pensiero vero e nutrirlo. La presa diretta è ulteriore conferma di questa volontà di reale, di non artificioso, di massimo rispetto possibile. La rincorsa di questo padre verso il figlio è un viaggio difficile, nel film come nell'animo, verso luoghi lontani, sconosciuti, "visti in fotografia", immaginati, ma mai veramente vissuti. Un viaggio che rivela che si può scrivere "Gianni e Paolo". Lo si può scrivere tante volte, ma che da quei due nomi scritti insieme, bisogna anche difendersi. E Paolo si difende come può, con l'allegria e la spontaneità di un bambino che non riesce a fidarsi completamente di un padre che non gli ha saputo "respirare accanto". Per difendersi ci sono i punti certi, gli approdi sicuri. Le chiavi di casa. Una via e un numero di telefono. "Scrivitelo, carta e penna in mano", chiede Paolo a Gianni. Scrivitelo, non basta che mi guardi e pensi di risolvere tutto con una cameretta che accolga i miei giochi. Bisogna amarmi. Mutare lo sguardo. All'invito di Gianni di andare a vivere con la sua famiglia, Paolo risponde soltanto " a casa tua posso aprire con le chiavi mie?". Paolo chiede responsabilità al padre, lo mette davanti alla necessità di accettarlo per quello che è. Un passaggio duro e difficile che Gianni non sa ancora fare. Ad aiutarlo sarà l'incontro con Nicole, madre di una ragazza fortemente disabile, l'unica persona con la quale Gianni riesce a parlare e a mostrare la sua fragilità. Una sorta di interprete, l'unica capace di comprendere il suo animo, di traghettarlo verso un rapporto più autentico con se stesso e con il figlio. L'inquadratura finale del loro incontro li trova seduti su una panchina, Nicole è frontale, Gianni di spalle, mostra il suo profilo. Lei è una donna che ha saputo affrontare l'ambiguità dell'amore per la figlia, che riesce a riconoscere, senza vergogna, anche ciò che non le piace. La sua rabbia, la sua invidia, il suo desiderio di liberazione. Gianni è un uomo che ascolta solo per metà, che non sa affrontare una verità così dura. È un uomo che fugge da se stesso. Dopo uno litigio, riesce finalmente ad aprirsi, a piangere. Comincia a comunicare in modo autentico con il figlio. Gli dice: soffro anche io, ma voglio stare con te. E mentre lui, "normale", lo comunica con le lacrime, incapace di farlo a parole, Paolo, "disabile", riesce a dirgli: "non piangere, ci sono qui io". La possibilità di aprire la casa di uno con le chiavi dell'altro.

(a.n.)

CERTI BAMBINI Italia, 2004 Regia: Andrea Frazzi, Antonio Frazzi

Scen.: Andrea Frazzi, Antonio Frazzi, Marcello Fois, Diego De Silva, Ferdinando Vicentini Orgnani; Sog.: tratto dall'omonimo romanzo di Diego De Silva; F.: Paolo Carnera; M.: Claudio M. Cutry; Scgf.: Mario di Pace; Cost.: Mariolina Bono; Mu.: Almamegretta; Int.: Gianluca Di Gennaro, Carmine Recano, Arturo Paglia, Sergio Solli, Rolando Ravello, Mario Giordano, Nuccia Fumo, Marcello Romolo, Terence Guida; Prod.: Rosario Rinaldo per Pequod; D.: 94'

2005, David di Donatello per il miglior montaggio, la miglior produzione

Rosario è un ragazzino di 11 anni della periferia di Napoli. Vive con la nonna, una donna dolce e malata, e sopravvive dividendosi fra furti, sale giochi e malavita. Avvicinatosi ad un centro aggregativo, gestito da volontari, Rosario incontra Caterina e se ne innamora. Ma questo non basta a salvarlo. La sua vita è segnata, una serie di eventi tragici lo condurranno in modo definitivo nelle braccia della malavita.

Certi bambini non giocano in spiagge di sabbia. Certi bambini si muovono per sentieri impervi. Certi bambini guardano il mondo attraverso una rete di recinzione. Certi bambini attraversano la strada come un gioco pericoloso. E la vita come una roulette russa. È la prima sequenza del film dei fratelli Frazzi a introdurci nel mondo che circonda *certi bambini*, l'universo raccontato in stile freddo e asciutto nel romanzo omonimo di Diego De Silva. Lo scrittore, che ha collaborato all'adattamento cinematografico del suo testo letterario, racconta uno dei peggiori delitti che la criminalità contemporanea ha scelto di commettere: il furto dell'infanzia. "C'è chi sostiene che lo scopo di ogni storia sia quello di mettere ordine nella realtà e c'è chi dice invece che nasce solo e soltanto per rispondere a delle domande".Questa storia, quella di un bambino che compie un viaggio-iniziazione verso il primo delitto di camorra ad appena undici anni, non mette ordine. Non lo fa neanche nel testo filmico, il racconto è frammentato, le immagini dei ricordi di Sariù si accavallano, si confondono temporalmente e vengono manipolate e riadattate. La sua memoria, che dovrebbe seguire la traccia passo dopo passo, suggerita dalle fermate della metro, reinterpreta i ricordi, li mette in scena con diverse soluzioni, senza ordine. I fotogrammi si incrociano, quando si sta raccontando il passato, ciò che accadrà appare come un flash, come un segno. Il segno di una storia già scritta. Il segno che questa metropolitana, questo percorso, questo destino non si ferma. Non nei ricordi e non nel futuro che lo aspetta. E per uno come Sariù, che indistintamente si avvicina al Bene o al Male con la stessa intensità e abnegazione, questa società non sa dare delle risposte. La TV urla solidarietà ai giovani iracheni, ma non a lui. La città appare lontana, con i suoi grattacieli freddi e distanti. L'amore qualcosa da pagare a caro prezzo. "Ma tu stai sempre zitto?" gli chiede Caterina, la ragazza di cui si innamora. Sariù prova a rispondere, prova a dire qualcosa. Ma non ci riesce. Inconsapevolmente avvicinato dall'unica cosa che gli sembra avere la dignità della vita. L'amore. Un amore che lo avvicina alla felicità ma lo degrada, lo squalifica con la stessa importanza. L'amore che lega, in una bellissima sequenza, le due figure femminili fondamentali per lui, Caterina e la nonna. L'orologio, inesorabile, dà il tempo. O meglio cronometra il tempo che resta per regolare i conti. Perché il conto da pagare per *certi bambini* arriva sempre.

(a.n.)

LA BESTIA NEL CUORE Italia, 2005 Regia: Cristina Comencini

Scen: Cristina Comencini, Francesca Marciano, Giulia Calenda; Sog.: tratto dall'omonimo romanzo di Cristina Comencini; F.: Fabio Cianchetti; M.: Cecilia Zanuso; Scgf.: Paola Comencini; Cost.: Antonella Berardi; Mu.: Franco Piersanti; Int.: Giovanna Mezzogiorno, Alessio Boni, Stefania Rocca, Angela Finocchiaro, Giuseppe Battiston, Luigi Lo cascio, Valerio Binasco, Francesca Inaudi, Lucy Akhurst; Prod.: Riccardo Tozzi, Marco Chimenz, Giovanni Stabilini per Cattleya e Rai Cinema, in collaborazione con Best in the Heart Films (UK) Limited, Alquimia Cinema (Spagna), Babe (Francia), Sky; D.:112'

2005, Mostra di Venezia, Coppa Volpi a Giovanna Mezzogiorno come migliore attrice protagonista
2006, Nastro d'Argento per la produzione, attrice non protagonista (Angela Finocchiaro) e Fotografia
2006, David di Donatello per la migliore attrice non protagonista ad Angela Finocchiaro

Sabina è una giovane donna, contenta del suo lavoro e del rapporto con il compagno che ama. La confusa memoria del passato e l'attesa di un figlio scatenano in lei un'incertezza e un'ansia che non riesce a controllare e che non sa come affrontare. Il viaggio in America alla ricerca della comunicazione con il fratello diventa un viaggio al recupero della memoria del suo passato familiare, fatto di dolorosi abusi rimossi.

Sabina (Giovanna Mezzogiorno) picchia i pugni contro il petto del fratello Daniele (Luigi Lo Cascio) mentre i fuochi d'artificio di capodanno attutiscono le loro grida. Nel petto del fratello cerca una risposta, una soluzione, la forza per andare avanti: sono tre cose diverse. La risposta riguarda ciò che lei ancora non sa ma che già da tempo si anima e dibatte dentro di lei, tormentandola. La risposta è "sì". La soluzione è il non cercarla (la soluzione appunto) perché vivere è più importante di risolvere, e sopravvivere è disporre di ciò che resta dopo che ci hanno rubato qualcosa. Ciò che ci ha segnato e ferito, non se andrà, viaggerà con noi, dentro di noi; la buona notizia è che non ci ammazzerà in un colpo solo, la cattiva notizia è che ci prova tutti i giorni, ad ucciderci. Non c'è indirizzo presso il quale la nostra *Bestia nel cuore* non ci raggiunga, ma teme l'arredamento e le finestre che disporremo nel tentativo di vederci gli occhi, guardando altrove. La forza per andare avanti però è anch'essa dentro Sabina, una vita nuova, un figlio avuto dal suo uomo, che è quello giusto perché è sbagliato e te lo dice, la tradisce, ma non la ammazza. Sembra poco, non lo è. La forza del film della Comencini è una notizia, e cioè che quanto viene rappresentato avviene, e avviene in casa, e avviene sotto gli occhi di persone che ci amano.

Nell'epoca in cui la TV ha scelto "televendere" anche le tragedie, costruendo micragnosi talk show (ne accenna lievemente Daniele nel film "lo hanno sentito in TV") nei quali il dolore e tutte le "bestie dei cuori" vengono addomesticati come tristi leoni da circo messi in piedi su due zampe, fino all'applauso finale, fino al termine dello spettacolo, la Comencini fa ciò che la TV non fa più: informa. Ci dice cosa guardare, dove guardare, come si chiama e quanto costa ciò che stiamo vedendo. Informa che ci sono notti tremende, che sono anche notti italiane e che ci sono donne che devono fare contemporaneamente le due cose più difficili: vivere e dimenticare. Il film della Comencini invita a spegnere la Tv e fare una telefonata, un viaggio magari per chiedere a un fratello chi si è e cosa è successo in quegli anni che non ricordiamo più. Il fatto che sia il cinema, ad addentrarsi in uno dei più dolorosi ed oscuri tormenti contemporanei, e che lo faccia senza musichette di circostanza o zoomate di mutandine, è il segno che il cinema, come già considereremo altrove nelle giornate del festival, ci sta raccontando il reale. Cioè noi. Che non vi sembri poco, quando il film sarà finito ma il problema, cioè la realtà, resterà di fronte a noi a farsi guardare prima ancora che risolvere. Non l'abbiamo nominata quella violenza, proprio quella cosa che accade di notte, a volte, in certe nostre case; nemmeno Sabina lo fa, eppure guardatela. Adesso.

(c.g.)

ANCHE LIBERO VA BENE **Italia, 2006 Regia: Kim Rossi Stuart**

Sog. Scen.: Linda Ferri, Federico Starnone, Francesco Giammusso, Kim Rossi Stuart; F.: Stefano Favilene; M.: Marco Spolentini; Scgf.: Stefano Giambanco; Cost.: Sonoo Mishra; Mu.: Banda Osiris; Int.: Kim Rossi Stuart, Alessandro Morace, Barbara Bobulova, Marta Nobili; Prod.: Giorgio Magliulo, Andrea Costantini, Carlo Degli Espositi per Palomar, Rai Cinema; D.: 108'

Tommi è un bambino di 11 anni che vive con il padre Renato e la sorella Viola, poco più grande di lui. Il delicato equilibrio familiare naufraga dopo l'ennesima comparsa-scomparsa della madre Stefania, e Tommi, in un momento fondamentale per la sua crescita, si troverà a dover a fare i conti con le fragilità degli adulti.

Voglio stare con te e seguire la tua storia. Voglio vedere i tuoi occhi, cogliere i tuoi sguardi. Voglio vedere come la vita e le fragilità dei grandi creano silenzi nella tua anima e voragini nel tuo cuore. Sembra questa la dichiarazione di intenti di Kim Rossi Stuart, alla prima regia. Con una fotografia fortemente reale, una macchina da presa che segue discreta e non si allontana mai dal personaggio principale, una colonna sonora coinvolgente ma non invasiva. Seguendo la lezione dei grandi, da Truffaut de *I quattrocento colpi* ad Amelio de L*e chiavi di casa*, il regista di *Anche libero va bene* racconta la storia di un'infanzia negata, di uno sguardo bloccato. L'affresco che ne deriva è intensissimo, violento, senza pelle. Il piccolo Tommaso si trova, suo malgrado, a dover affrontare le fragilità degli adulti, costretto a contenerle. Deve gestire le frustrazioni di un padre insicuro che cede a scatti di rabbia incontrollata. Deve accogliere le fragilità di una madre che non sa accudirlo, sopportando il peso dei suoi continui abbandoni. Deve muoversi da solo tra i nodi dei rapporti affettivi. Il mondo degli affetti, dell'amore, per lui è ancora tra le pagine di un sussidiario: "Il pescespada maschio, quando le reti catturano la femmina, si fa pescare pure lui. L'orango invece si riproduce e poi si prende un pezzo di foresta dove se ne sta da solo. Gli uomini sono gli unici che non si avvicinano perché sono timidi". E così, Tommi è bloccato fra gli esseri umani. Prevede gli eventi prima che accadano e, come tutti i bambini feriti, chiama con il loro nome le cose, riconosce le verità dolorose. "Tanto se ne rivà" dice al padre, quando la madre torna. Il mondo dei tetti è la sua fuga. Da lì si può guardare con sufficiente distacco, come al cinema (notare l'analogia tra le due ruote del montacarichi con un proiettore cinematografico), si può prendere un binocolo e osservare gli altri, non avere paura di cadere, non avere paura di nulla, perché lì, nessuno ti può toccare, ti può ferire. Dai tetti l'altezza non è una vertigine. La vertigine non si misura in metri. La vertigine è tua madre che non ama tuo padre, è una mamma che ti abbraccia e piange, è un padre che ti urla con violenza la sua frustrazione, è un mondo di affetti che non si sa ancora gestire e che si è costretti a osservare pietrificati. È quella vertigine che Rossi Stuart cerca nelle inquadrature del film, nello sguardo di Tommi. Quando la madre ricompare e insieme ai figli aspetta il marito, il rientro del padre viene percepito solo con una voce fuori campo. La telecamera è fissa sul bambino, bloccata sulla sua reazione. Rinuncia a catturare la sorpresa e il dolore di un uomo tradito e guarda Tommi. Se ne prende cura, con affetto, dal momento che intorno, gli altri, tutti gli altri, non ne sono capaci. Eppure lo sguardo di Tommi, e quello del regista, non è uno sguardo severo. Quando la madre gli dice "tu non devi giudicarmi", Tommi non risponde. Non la giudica. Solo non sa come difendersi. "L'unione di questa famiglia dipende pure da te". Un peso che non sa gestire. Durante una gara di nuoto, ennesima imposizione del padre, Tommi decide di fermarsi. Perchè lui vuole giocare a calcio. Vuole essere guardato, ascoltato, amato. La reazione violenta del padre è intollerabile. Le altre famiglie appaiono felici, meravigliose, paradisi da cui farsi adottare. Finalmente contenere. E la fuga si presenta così, come una favola, un'illusione. Ma l'illusione dura il tempo di una notte, il tempo di comprendere che non c'è felicità possibile se chi ami sta male perché, e forse non è colpa di nessuno, la tua vita, la tua serenità, è legata a doppio filo a quella delle persone a cui vuoi bene. È il momento di capire che la vita è un campo nel quale cercherai di imparare a giocare, con i compagni che hai, quelli che ti è capitato di incontrare, quelli a cui ti accadrà di voler bene. Alla fine l'importante è giocare, i ruoli si possono scegliere insieme, e anche libero va bene.

(a.n.)

Le “perle ignote” dal Bosforo

Quante perle ignote escono dal fondo del Bosforo. Non sono più i tempi d’oro di registi considerati “di nicchia” come Yilmaz Guney o Atif Yilmaz. Ma le cinque opere presenti al Festival di Bologna rappresentano un’ideale continuazione del seme gettato dai grandi autori del passato, e costituiscono la summa della gran messe di film usciti solo nell’ultimo anno nelle sale di Istanbul, Smirne, Ankara, Trabzon, Diyarbakir, Bodrum.
In tutti è facile ritrovare una costante: la Turchia e i suoi conti irrisolti con il passato, i problemi attuali, i timori per un futuro imperscrutabile soprattutto a livello politico. Lo spaesamento dei personaggi rispetto al luogo vissuto. E, sempre, la continua presenza di militari, gendarmi, polizia. Della cosiddetta autorità costituita. Anche questo un filo rosso, perennemente sullo sfondo.
Di questo parla *Yazi tura* (Testa o croce), di Ugur Yugel. Affrontando i due problemi estremi - a livello geopolitico - del paese, quello curdo e quello greco, finisce per raccontare una nazione intera, e il dramma dei suoi giovani militari mutilati: nel corpo, nello spirito, nella dignità. Non più eroi, ma scarti.
E da un conflitto armato prende le mosse anche *Babam ve oglum* (Padre e figlio), di Cagan Irmak. Sono i giorni dell’ultimo colpo di Stato, 12 settembre 1980. Ma gli effetti del golpe si riflettono sulle vite di diverse generazioni, abbattendosi indiscriminatamente su padri e figli. Un trauma identico a quello attraversato oggi da schiere di cittadini.
Da un villaggio curdo prende invece l’avvio *Gonul Yarasi* (La ferita del cuore), di Yavuz Turgul. Un’esistenza isolata nell’Anatolia più profonda, dedita agli ideali ispirati dai grandi pensatori della Turchia, dove c’è comprensione e umanità, deve improvvisamente misurarsi con gli attriti e le violenze della grande città.
La ricerca della propria identità è poi l’argomento principale di *Iki genc kiz* (Due ragazze), di Kutlug Ataman. Tratto dal romanzo della scrittrice Perihan Magden, il film è uno spaccato della gioventù di Istanbul in crisi. Anticonformista e uguale a quella di tante altre città europee e occidentali.
Una tematica ripresa infine in *Banyo* (Bagno), di Mustafa Altioklar, uno dei più affermati e promettenti registi turchi, autore di opere complesse e questa volta alle prese con un lavoro brillante e grottesco. Irriverente e sarcastico, il film si richiama esplicitamente all’hitchockiana “Finestra di fronte”, rielaborata però in chiave dissacrante e moderna.
Tutte opere che riflettono come in uno specchio i molti aspetti della società turca: autoritaria a volte, poco permissiva, capace di punire in modo esemplare le responsabilità; eppure al tempo stesso autoironica e pronta al riscatto, capace di difendere con altrettanta forza valori messi altrove spesso in discussione: l’amicizia, la famiglia, il rispetto degli anziani, la dignità, l’onore. Per una complessiva, maggiore umanità. Uguali a noi, i turchi. Ma per certi aspetti, e per fortuna, anche molto diversi.

YAZI TURA Turchia-Grecia, 2004 Regia: Ugur Yucel

Tit.it.: "Testa o croce "; Sog. Scen.: Ugur Yucel; F: Emre Tanyildiz, Roy Kurtluyan, Baris Ozbicer; M.: Sigurbjorg Jonsdottir, Valdís Óskarsdóttir; Mu.: Erkan Ogur; Int.: Olgun Simsek, Kenan Imirzalioglu, Bahri Beyat, Engin Günaydin, Teoman Kumbaracibasi; Prod.: Hakki Göçeoglu, Defne Kayalar, Haris Padouvas, Ugur Yucel; D.: 102'

2004, Ankara Film Festival, premio per migliore attore e migliore colonna sonora

Due militari rientrano a casa dopo un periodo passato al fronte nella guerra contro il Pkk. Uno torna quasi sordo, l'altro senza una gamba. Quest'ultimo è saltato su una mina, semi impazzito dopo aver capito d'aver ucciso la sua ex ragazza, divenuta partigiana dei curdi. Gli amici lo irridono, non trova più lavoro, pian piano svanisce anche il suo rapporto con la fidanzata, che lo tradisce con il suo miglior amico e finisce per abbandonarlo al suo destino di solitudine. L'altro si ritrova a Istanbul, nel caos seguito al terremoto del 1999. Trova, nella casa del padre, il fratello separato, fuggito in Grecia e divenuto omosessuale. La tragedia di un conflitto a bassa intensità, il dramma di una nazione intera, la sconfitta dei singoli rispetto alla complessità dei problemi interni e internazionali.

GONUL YARASI Turchia, 2005 Regia: Yavuz Turgul

Tit.it.: "La ferita del cuore"; Sog. Scen.: Yavuz Turgul; FInt.: Devin Özgün Çinar, Meltem Cumbul, Aynur Dogan, Timuçin Esen, Güven Kirac; Prod.: Mine Vargi, Omer Vargi; D.: 142'

In un villaggio curdo il maestro Nazim dà l'addio ai propri studenti. A tutti loro lascia idealmente in eredità il senso delle opere dei grandi scrittori nazionali, da Yashar Kemal a Nazim Hikmet. Va in pensione e torna a vivere nella metropoli dall'altra parte del paese. "Continuate a studiare, consiglia ai ragazzi, non permettete che i vostri genitori vi mandino nei campi. L'educazione è la sola cosa che può riscattarvi. Potete cambiare il vostro destino ." Ma anche il suo rientro è pieno di sorprese. Incontra Dunya, intrattenitrice e cantante in un locale notturno, madre di una bambina diventata muta per i violenti litigi fra i genitori. Nazim si guadagna da vivere come tassista e, dopo i suoi studenti, si assegna la missione di proteggere la giovane donna. Ma i figli non gli perdonano di essere stati trascurati in passato, e lo accusano di essersi perso dietro ai suoi ideali di buon cittadino.

BABAM VE OGLUM Turchia, 2005 Regia: Cagan Irmak

Tit.it.: "Padre e figlio"; Sog. Scen.: Cagan Irmak; F.: Ridvan Ülgen; Cost.: Canan Çayir; Mu.: Evanthia Reboutsika; Int.: Çetin Tekindor, Fikret Kuskan, Hümeyra, Serif Sezer, Yetkin Dikinciler, Binnur Kaya; Prod.: Sükrü Avsar; D.: 108'

È la notte dell'ultimo colpo di Stato. Istanbul è deserta e una giovane madre muore dando alla luce, in una città abbandonata, il proprio maschio. Il ragazzino cresce con il padre, giornalista rivoluzionario e anarchico. Perseguitato dalle autorità, Sadik torna a vivere nei dintorni di Smirne insieme con la famiglia d'origine. Riprende il difficile rapporto con il padre, relazione deteriorata per anni dopo la scelta di lasciare la casa natìa e di non sottostare all'autorità e alle imposizioni del genitore. Confortato nella grande abitazione dalla folta parentela, anche il bambino rafforza il suo legame con il padre, e infine pure questi si ricongiunge con il vecchio. Ma le torture subite e la terribile detenzione in carcere imposta dal regime hanno minato la salute di Sadik in modo irrimediabile.

IKI GENC KIZ Turchia, 2005 Regia: Kutlu Ataman (E. Kutlug Ataman)

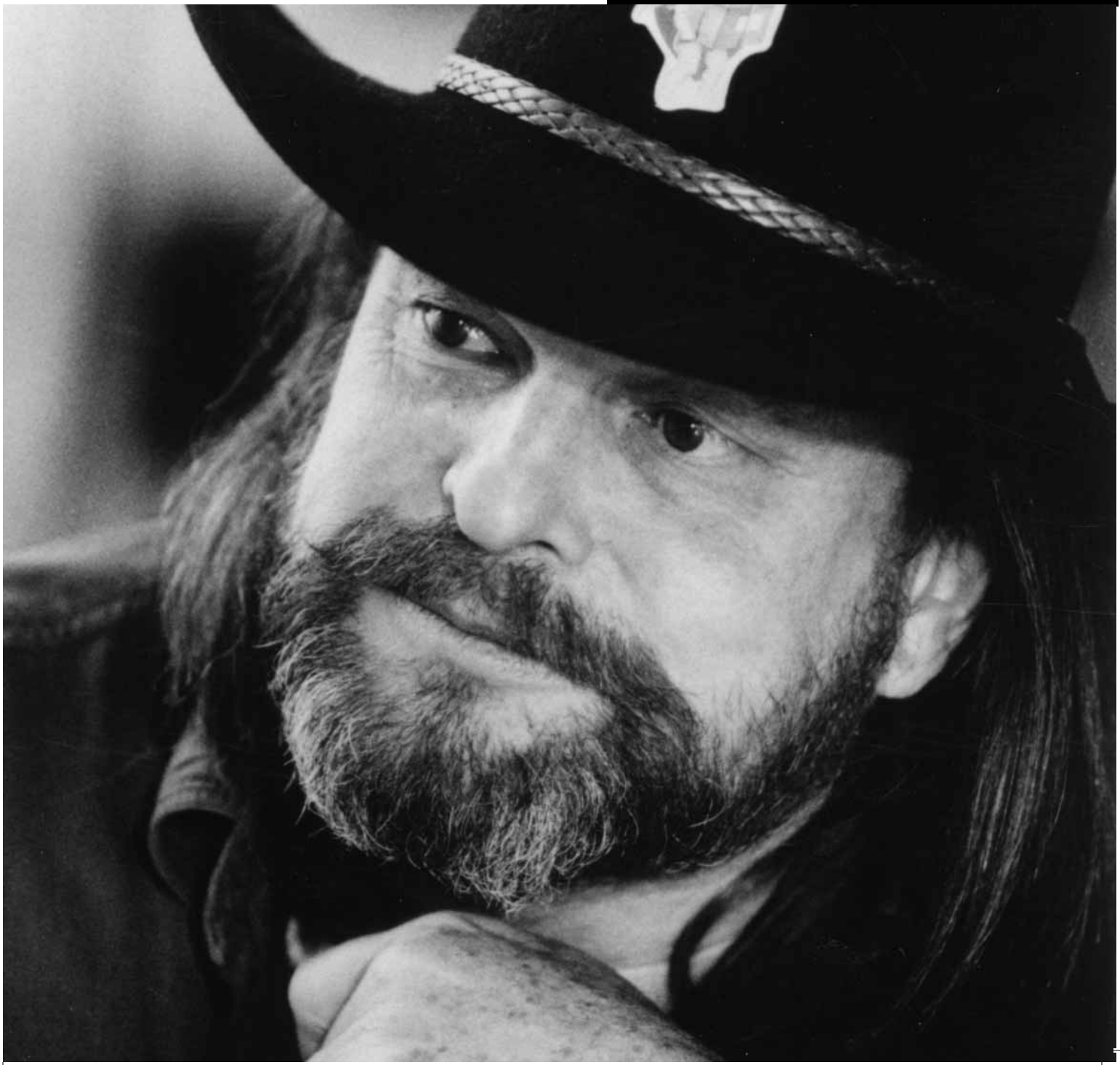
Tit.it.: „Due ragazze"; Scen.: Kutlu Ataman (E. Kutlug Ataman); Sog.: tratto dall'omonimo romanzo di Perihan Magden; F.: Emre Erkmen; Int.: Ufuk Akkuzu, Savas Akova, Vildan Atasever, Hülya Avsar, Ugur Baltepe; Prod.: Gülen Hurley, Murat Çelikkan; D.: 107'

Handan, sedicenne figlia di una donna che si guadagna la vita come „maitresse", e Behiye, ribelle dentro una famiglia di tipo tradizionale, si incontrano all'Università. Pur diverse, si piacciono. E insieme incrociano solitudini, speranze, esperienze. Le due ragazze, strafottenti e libere, misurano la loro età con la grandezza della metropoli e le rispettive situazioni familiari. Alcol, sesso, paure, litigi, incomprensioni, rappacificazioni. Tutto l'inventario della vita brava di due teenager, ma anche le sofferenze intime dovute a relazioni sociali disgregate. Uno spaccato della gioventù in crisi di Istanbul, anticonformista e in tutto e per tutto uguale a quella di tante altre città europee e occidentali. Tratto dal romanzo della scrittrice Perihan Magden.

BANYO Turchia, 2005 Regia: Mustafa Altioklar

Tit.it.: "Bagno"; Sog. Scen.: Gül Abus Semerci; F.: Mirsad Herovic; Mu.: Gökhan Kirdar; Int.: Demet Evgar, Janset, Arda Kural, Sermiyan Midyat, Burak Sergen; Prod.: Mustafa Altioklar; D.: 60'

Tutto in un interno. Tre storie legate fra loro. Sei protagonisti, più uno. Equivoci e scambi di coppia trattati in modo esilarante e inaspettato. Il bagno come luogo principe del tradimento. Amanti, lettere, confessioni. Sullo sfondo una lavatrice impertinente, chiavi che non aprono mai le porte, la luce che va e che viene. A registrare tutto, una macchina da presa nascosta, vera protagonista di un film che si richiama con evidenza al maestro Hitchcock. Da dietro le finestre le scene si ricompongono in un affresco cittadino moderno. E la vicenda si frantuma in modo rocambolesco. Sarcastico e irridente, il lavoro di Mustafa Altioklar, oltre alle magistrali interpretazioni degli attori, rivela la mano di un regista giovane e già maturo.



TIDELAND DI TERRY GILLIAM IN ANTEPRIMA

Si inizia col "botto" come si dice in questi casi, la prima sera del festival (alle ore 21.00 al cinema Arlecchino) con la prestigiosa anteprima nazionale di *Tideland*, il nuovo film di Terry Gilliam.
Sarà lo stesso autore di capolavori come *Brazil*, *Lost in la Mancha* e *The meaning of life* (all'epoca dissacrante e follemente satirica militanza nei *Monthy Phyton*) a presentare il suo nuovo lavoro.
L'omaggio e gli incontri (entrambi curati da Andrea Morini) con Terry Gilliam si arricchiranno anche della proiezione di *Jabberwocky* che esponeva con nitidezza il seminale interesse di Gilliam per il fiabesco, sia pur "Gilliam-izzato" come si scrisse in Inghilterra per questo suo film nel quale, da un soggetto di Lewis Carroll, si narrano le avventure di un giovane che in difesa di una città e del suo re si batte contro un terribile mostro chiamato appunto Jabberwocky. E proseguendo questo ragionamento sulla passione del regista per il mondo delle fiabe e dell'interazione "fantastica" che riesce a realizzare tra il racconto per l'infanzia e la sua riformulazione in chiave attuale, assisteremo alla proiezione de *I fratelli Grimm e l'incantevole strega* che vede fra gli altri protagonisti, quel Heat Ledger che in *Brokeback mountain* (anch'esso proiettato al festival) interpreta la parte di uno dei due cowboys.

TIDELAND **Canada-Gran Bretagna, 2005 Regia: Terry Gilliam**

Scen.: Terry Gilliam, Tony Grisoni; Sog.: tratto dall'omonimo romanzo di Mitch Cullin; E.: Nicola Pecorini; M.: Lesley Walker; Scgf.: Jasna Stefanovic; Cost.: Mario Davignon; Mu.: Jeff Danna, Mychael Danna, John Goodwin; Int.: Jodelle Micah Ferland, Janet Mcteer, Brendan Fletcher, Jeff Bridges, Jennifer Tilly, Dylan Taylor; Prod.: Capri Films Inc., Recorded Picture Company; D.: 122'

Dopo la morte della madre per overdose di eroina, Jeliza-Rose viene affidata al padre e costretta a trasferirsi lontano dalla città, in una fattoria in campagna. Non riuscendo ad adattarsi a questa nuova vita e alla scomparsa della figura materna, la bambina si rifugia in un mondo immaginario e finisce col comunicare quasi esclusivamente con delle teste di Barbie e con una vicina dal volto sempre coperto da un velo da apicoltrice…

JABBERWOCKY **Gran Bretagna, 1977 Regia: Terry Gilliam**

Scen.: Charles Alverson, Terry Gilliam; Sog.: tratto dall'omonimo poema di Lewis Carroll; E.: Terry Bedford; M.: Michael Bradsell; Scgf.: Roy Forge Smith; Cost.: Charles Knode, Hazel Pethig; Mu.: Marcus De Wolfe, Modest Mussorgsky; Int.: Michael Palin, Harry H. Corbett, John Le Mesurier, Warren Mitchell, Max Wall; Prod.: Python Films, Umbrella Films; D.: 105'

Primo film "solista" per Terry Gilliam, ispirato ad un poema omonimo di Lewis Carroll. Dennis è un ragazzo ingenuo che cerca di fare fortuna per conquistare l'amore della giunonica, orrida e incostante Griselda, ma c'è di mezzo il mostruoso gigante Jabberwocky… Immersione suggestiva in un medioevo grottesco che affonda le sue radici nella pittura di Bruegel e Bosch e nelle acqueforti di Doré…

THE BROTHERS GRIMM **USA, 2005 Regia: Terry Gilliam**

Tit.it: I fratelli Grimm e l'incantevole Strega; Sog.Scen.: Ehren Kruger; E.: Newton Thomas Sigel; M.: Lesley Walker; Scgf.: Guy Hendrix Dyas, Judy Farr; Cost.: Carlo Poggioli, Gabriella Pescucci; Mu.: Dario Marianelli; Int.: Matt Damon, Heath Ledger, Jonathan Pryce, Lena Headey, Peter Stormare, Monica Bellucci; Prod.: John D. Schofield, Miramax Films; D.: 120'

Durante l'impero Napoleonico, due fratelli Will e Jack, girano per le campagne truffando i contadini con finte formule magiche ed esorcismi che secondo loro daranno protezione dai demoni e mostri. Quando le autorità però scoprono la farsa, i due sono costretti a rifugiarsi in una foresta che risulterà veramente magica e abitata da una maga...

Nella sterminata galassia di saggi che analizzano, ragionano e scandagliano gli affascinanti ma insidiosi meandri del lavoro di Terry Gilliam, abbiamo scovato questo vecchio (oramai ha oltre vent'anni) scritto di Salman Rushdie, l'autore de *I versetti satanici.*

LA LOCATION DI BRAZIL

Nella pièce di N.F. Simpson *One Way Pendulum*, una dei pochi contributi britannici notevoli al Teatro dell'Assurdo, un uomo riceve per posta una copia a grandezza naturale di un'Aula di Giustizia da montare. Egli la assembla nel suo salotto e subito dopo si trova sotto processo proprio al suo interno. Un impiegato, fornendo prove, proclama che nel giorno in questione l'accusato, il nostro eroe, non era in questo mondo. Il giudice, accigliato, domanda, "A quale mondo egli fa riferimento?" E l'impiegato spiega: "Credo che ne abbia uno tutto suo, signore."

Non è facile, come si vede, essere precisi a proposito della posizione del mondo dell'immaginazione. Anche il sistema giudiziario (soprattutto il sistema giudiziario) non è cosciente dei suoi propri luoghi. Ma se io credo (e lo credo) che il mondo immaginario sia, debba essere collegato a quello osservabile, dovrei essere in grado, perché no?, di localizzarlo, di dire come andare da qui a là. E non è facile, come si vede, essere precisi...

Queste riflessioni sono state avviate dall'ultimo grande film di Terry Gilliam, un film di futuribile totalitarismo, *Brazil*. Questo perché più un capolavoro è fantastico, più la soluzione di questo problema di location diviene difficile. In altre parole: Noi tutti siamo d'accordo, senza troppe discussioni, che il climax di *North by Northwest* ha luogo sul monte Rushmore, o che *Tutti gli uomini del Presidente* è ambientato a Washington, D.C. Oltrepassando tali rassicuranti banalità, arriviamo in un territorio indistinto sul quale potremmo dibattere facendo le ore piccole: *Apocalypse N o w* era "veramente" ambientato in Vietnam, o in qualche "finto" cuore di tenebra?

Amadeus è storia o cronaca scandalistica? Più lontano, su questa strada, la superficie diventa giallo ocra, bianchi conigli passano sfrecciando, Lemmy Caution mastica una Gauloise. Il mio problema è: Dove siamo arrivati? Che tipo di luogo è *Oz,* o il *Paese delle Meraviglie*? Per quale strada, con o senza una Ford Galaxy, si può arrivare ad *Alphaville*? In particolare – tornando al tema di questo saggio - dov'è *Brazil*?

Dove "non" è, è il Sudamerica. (Pur se anche il Brasile è stato in passato rinomato per aver attaccato elettrodi collegati ad alto voltaggio al corpo dei suoi dissidenti). Il film ruba il titolo a una vecchia canzone di Xavier Cougat: "Brazil, where hearts were entertained in June/We stood beneath an amber moon/And softly mormoured: Someday soon". Dobbiamo dunque dire che questo film è ambientato in una canzone? Beh, in un certo ironico senso, questo potrebbe essere vero. La rigogliosa innocenza della vecchia melodia, confrontata con il racconto del terrore di stato da parte di Gilliam, incarna in realtà gran parte dello spirito del film, una combinazione, secondo le parole di Gilliam, di Franz Kafka e Frank Capra. (Che conosca il piccolo personaggio dei cartoons Krazy Frank Kafka, il Secchione del Bronx? Mmm, sto divagando) "Someday soon", mormora dolcemente la canzone e, sotto la luce del racconto di Gilliam, suona come una minaccia. Il che ci porta a un secondo modo di posizionare il film, cioè nel tempo. Il ciclo di *Guerre Stellari* si apre con un piccolo paradosso, una didascalia che ci informa che ciò che stiamo per vedere accadde non solo molto lontano, ma anche molto tempo fa. Comunque, il passato di Lucas assomiglia tanto a un futuro convenzionale da "spaceopera" che dimentichiamo presto il suo piccolo scherzo in apertura. Una location temporale più interessante è rintracciabile nel recente *1984* di Michael Radford. Se Lucas rende il passato simile al futuro, Radford sceglie di far sembrare il suo "futuro" (un termine sciocco da usare per un film distribuito nell'anno successivo rispetto a quello che gli dà il titolo e che è già passato) volutamente "old-fashioned", un futuro come lo avrebbe potuto immaginare un designer nel 1948, l'anno in cui Orwell scrisse il libro. È un'idea efficace, anche se un po' artificiosa. Il futuro in *Brazil* è un luogo molto più ambiguo e spiazzante. In esso, elementi del passato e del futuro si combinano per disorientarci. I televisori sembrano semplicemente bizzarri.

I messaggi sono spediti (come succede nel film di Radford) in quei piccoli contenitori di metallo che si infilano in tubi di aspirazione, quelli che si trovavano nei grandi magazzini. Sotto altri punti di vista, invece, il film appare meravigliosamente futuristico, a volte con effetti molto comici, come nella scena del ristorante decorato con grandi tubature metalliche piegate a mo' di intestino, dove il cibo descritto in piatti così succulenti sui menù si rivela essere gelatina colorata. Lo scontro di passato e futuro è deviante; crea, al contrario del futuro arcaico di Radford, un'aria che sa molto di nostalgia. (Ancora una volta, la canzone che dà il titolo è appropriata). Di questi tempi, in cui, come se fossimo all'ultimo millennio e con una certa ragione, temiamo di essere vicini alla fine del tempo, sembra che i nostri sogni sul futuro - compresi quelli di un futuro così oscuro - debbano essere necessariamente venati di nostalgia e rimpianto. Potrebbe non essere carino ricordare che l'altro progetto di *Guerre Stellari*, quello che non è per niente lontano nello spazio o nel tempo, ha trasformato il futuro in una finzione o almeno ha elevato il suo grado di finzionalità. Oggi il domani non è solo un luogo ancora da venire, ma uno che potrebbe non arrivare mai. Come i vestiti che Jonathan Pryce, nel ruolo di Sam - l'antieroe di *Brazil* - indossa nel film, l'idea del futuro è in qualche maniera fuori uso. E se questo futuro annullato è la location del film di Gilliam, allora scopriamo che la location è un luogo ancora più sfuggente di quanto sospettassimo in precedenza.

Al livello più ovvio, il film è ambientato a Distopia, l'oscura gemella di Utopia, il peggiore dei mondi possibili. Invisibili terroristi dinamitardi si oppongono alla violenza dello stato di polizia. I cittadini comuni vengono uccisi in gran numero da entrambe le parti, ma "that's life". In mezzo alla confusione, due storie si intrecciano. Una è la triste storia di Mr. Buttle e Mr. Tuttle, che comincia nelle profonde interiora dello stato, quando un supposto funzionario di polizia uccide una mosca che cade nella stampante e provoca un errore di ortografia. Invece del pericoloso sovversivo e idraulico free-lance Harry Tuttle (Robert De Niro, vestito come una versione con sigaro del vecchio personaggio dei fumetti *the Phantom*), la macchina indica l'innocente uomo comune Mr. Buttle, così che i poliziotti praticano un buco nel suo soffitto, lo sequestrano per farlo lentamente tagliare a pezzi da cesoie, o qualcosa del genere. "Come mosche per i ragazzini crudeli, così noi siamo per gli
dei." Nel frattempo, come si suol dire, un impiegato alla Winston Smith [protagonista di una serie di strisce pubblicate anche in Italia, mi pare da Linus - N.d.T.] di nome Sam sogna di mettere ali e volare libero sopra la terra fra soffici nuvole, inseguendo una visione bionda fasciata, come le vergini rinascimentali, in morbidi tessuti. Questa si scoprirà essere Jill (Kim Griest), che guida un enorme autocarro e con cui, improvvisamente, Sam si rivolta contro lo stato, con tutto sommato prevedibili e disgraziati risultati.

Sembra, quindi, che il film si possa "collocare" come una rielaborazione visualmente brillante di temi orwelliani. Il finale della versione che ho visto - in cui la fuga di Sam dalle stanze della tortura, con l'aiuto di Harry Tuttle, si rivela essere il sogno di desiderio appagato del suo cervello impazzito (finisce di nuovo sulla sedia delle torture, osservando allucinazioni di prati verdi, mentre i torturatori ghignano ironicamente: "Sembra che se ne sia andato") - ha accentuato questa relazione orwelliana e mi ha fatto rivolgere a *Brazil* la stessa critica che indirizzerei a Orwell: che è troppo facile, troppo confortante, creare una Distopia in cui la resistenza è inutile; che opponendo solo resistenza individuale una tantum alla potenza dello stato, si cade in una sorta di trappola romantica; che non è mai esistita nella storia del mondo una dittatura così schiacciante da rendere impossibile lottarci contro. Ma, per una serie di ragioni, mi sembra che collocare *Brazil* troppo vicino alla Airstrip One di Orwell non sarebbe cartograficamente corretto. Inoltre, il pubblico statunitense vedrà un finale molto diverso. Sam è infine sempre preso dai torturatori; ma ora, nell'ultima scena, essi non riescono ad avere l'ultima, perfida parola. Ora la stanza delle torture si riempie lentamente di nuvole, le stesse soffici nuvole bianche tra cui, nei suoi sogni alati, Sam volava (e con cui la versione americana, contrariamente a quella inglese, si apre anche). Questo modifica abbastanza il significato del finale. Esso diventa una scena di trionfo dell'immaginazione, del sogno sulle catene della realtà. Diventa chiaro che questo, piuttosto che un'allegoria politica, potrebbe essere il vero tema del film. Sembra, infine, che ci stiamo avvicinando al "dove" e al "cosa" questo film raggiunge. Anche altri elementi suggeriscono una visione più complessa rispetto alle fredde semplificazioni di *1984*, specialmente Robert De Niro nel ruolo di Tuttle il Fontaniere-Fantasma. Sam potrebbe essere spacciato, ma Tuttle dondola, come un Tarzan metropolitano, da un grattacielo all'altro, masticando il suo bel sigaro. Poiché anche lui "vola", anche se con l'aiuto di corde, può essere visto come una versione furfantesca del sogno angelico di Sam. In *Brazil* il volo rappresenta lo spirito immaginante; così risulta che ci viene raccontato qualcosa di molto strano riguardo il mondo dell'immaginazione - che è in effetti in conflitto con il mondo "reale", il mondo in cui inevitabilmente le cose peggiorano e in cui i centri si dissolvono. Sam l'Angelico e il Diabolico Tuttle rappresentano il potere del mondo dei sogni in opposizione a questa oscura realtà. In un'era in cui sembra impossibile costruire happy endings, in cui riusciamo a formare solo distopie mentre i
tempi passati produssero utopie, in cui abbiamo apparentemente perso fiducia nella nostra capacità di migliorare il mondo, Gilliam porta notizie rincuoranti. Come N. F. Simpson ha rivelato in *One Way Pendulum*, il mondo dell'immaginazione è un luogo in cui il lungo braccio della legge non sa arrivare. Questa idea - l'opposizione dell'immaginazione alla realtà, che è anche, ovviamente, l'opposizione dell'arte alla politica - è di grande importanza, perché ci ricorda che non siamo senza speranza, che sognare è avere forza. Ed io credo che la vera location di *Brazil* è quella grande tradizione dell'arte in cui le tecniche della commedia, della metafora, della visione amplificata, della fantasia sono utilizzate per abbattere le nostre certezze convenzionali, ottuse e abituali su come il mondo è e dovrebbe essere. L'irrealtà è la sola arma con cui la realtà può essere distrutta perché sia conseguentemente ricostruita. (Un tempo lavoravo in un palazzo di uffici in cui qualche anonima anima turbata prese a distruggere i lavandini. Sembrava immotivata, folle distruzione, fino a che un giorno, sul muro vicino a una tazza divelta, abbiamo letto le parole scarabocchiate: Se il secchio non può essere cambiato, deve essere distrutto ["cistern"="secchio" si pronuncia in modo molto simile a "sistem" - N.d.T.]. Un altro fontaniere radicale, Harry Tuttle, sarebbe stato orgoglioso di lui.) "Gioca. Inventa il mondo." La capacità dell'immaginazione giocosa di cambiare per sempre la nostra percezione delle cose è stata dimostrata da moltissimi, da Lawrence Sterne, con il Tristram Shandy, a un certo Monty Python con il suo *Circo Volante* ["Flying Circus" era il titolo di un programma televisivo dei Monty Python -N.d.T.]. La nostra percezione del mondo moderno è opera tanto di Krazy Frank Kafka, con i suoi processi inspiegabili e castelli inarrivabili e insetti giganti, quanto di Freud, Marx o Einstein. Ma in questo approccio si nasconde un terribile pericolo che non è affrontato dall'artista realista. Questo pericolo è bizzarro e problematico. Quando non ci sono altre regole che quelle che tu stesso crei, le cose non sono un po' troppo facili? quando gli asini volano, si

possono ancora considerare asini e, in caso negativo, dobbiamo preoccuparci di loro? Può un'opera d'arte guadagnare qualche valore se non ha radici nella realtà osservabile? Una possibile risposta a queste domande è "Lewis Carroll." (Ricordiamoci che Terry Gilliam ha diretto *Jabberwocky*). Ci sono artisti il cui dono è di saper affondare radici nel mondo dei sogni, di saper lavorare sulla logica della mente non sveglia, ma sognante. James Joyce l'ha fatto in *Finnegan's Wake*. Terry Gilliam, credo, fa qualcosa di molto simile in *Brazil*.

E c'è una seconda risposta. Si dice che la differenza fondamentale fra l'approccio americano e quello britannico alla commedia è che la commedia americana comincia con la domanda "Non è divertente che...?" (... che i dottori di *Mash* lavorassero per guarire soldati, così che l'esercito li potesse nuovamente ferire;... che i Newyorchesi, così come li dipinge Woody Allen, siano ossessionati da ansia e sensi di colpa;... o che i poveri - Chaplin che mangia i suoi scarponi - siano poveri), mentre l'attacco della commedia britannica è la domanda "Non sarebbe divertente se...?"

(... se un negozio di animali vendesse pappagalli morti;... se i neurochirurghi avessero problemi psichici;... se uomini con abiti gessati facessero strane camminate). Terry Gilliam, un americano che vive nel Regno Unito e che guarda l'America alle sue spalle - poiché egli dice chiaramente che *Brazil* parla dell'America e, cercando di posizionare il film, dovremmo, credo, dare un po' d'ascolto a ciò che il suo autore ha da dirci - riesce a compiere una sintesi di entrambi gli approcci.

Una delle chiavi per interpretare questo metodo è Kafka. Una storia come *La metamorfosi* sembra, a una prima occhiata, ricadere nella "zona" britannica: Non sarebbe divertente che Gregor Samsa

si svegliasse una mattina trovandosi mutato in un insetto gigante? Ma in effetti trae il suo humor (molto nero) da una domanda un po' più seria: Non è divertente che la famiglia di un uomo reagisca con paura, imbarazzo,vergogna, amore, noia e sollievo quando il ragazzo di casa diventa qualcosa che non capiscono, soffre terribilmente e infine muore? Lo humor in *Brazil* è dello stesso tipo di nero - non è divertente che le donne borghesi abbiano liftings facciali orribilmente deformi? Non è divertente che le persone che stanno per essere uccise sembrino così ridicole, con le teste infilate

in sacchi? E, come Kafka, il film usa tecniche "di superficie" del tipo Pythonico - as - surdista: giganti guerrieri samurai o dattilografi che scrivono la confessione di un uomo condannato mentre questi è torturato, includendo ogni "aargh" e ogni "sob". Annerendo il proprio humor, Gilliam evita la trappola del bizzarro. *Monty Python* va a *Metropolis* e il risultato è questa rarità, un

film seriamente divertente. Va inoltre rilevato che Terry Gilliam è un emigrante. "L'America ti bombarda di sogni e ti priva dei tuoi", dice, e Brazil parla anche di questo: la lotta fra i sogni privati, personali (il volo, l'amore) e i grandi sogni di massa (giovinezza eterna, ricchezza materiale, potere). Ma lo status di emigrante di Gilliam non è rilevante solo per la sua posizione alienata rispetto alla società americana dei consumi. *B r a z i l* è il prodotto di quella strana cosa, la "sensibilità migrante", che credo sia il tema centrale di questo secolo di gente fuori posto. Essere un emigrante significa, forse, far parte dell'unica specie di esseri umani liberi dalle catene del nazionalismo (per non parlare della sua orribile sorella, patriottismo). È una libertà opprimente. Uno degli effetti delle migrazioni di massa è stata la creazione di nuovi generi di essere umano: di persone che affondano le radici nelle idee piuttosto che nei luoghi, nei ricordi piuttosto che nelle cose; persone che sono state obbligate a definire se stesse - perché così sono definite dagli altri - in base alla loro alterità; persone nelle cui profondità avvengono strane fusioni, sconosciute unioni fra ciò che erano e dove si trovano. L'emigrante diffida della realtà: avendo attraversato diversi modi di essere, capisce la loro natura illusoria. Per vedere le cose così come sono, devi attraversare una frontiera. La fantasia che controlla *Brazil* nasce da una fusione tra la "britannicità" di Carroll, Sterne, o Swift, e una "americanità" che intuisce immediatamente come evitare il provincialismo, come attraversare un'epopea, come usare un attore superstar per ottenere un effetto sorprendente. De Niro è stato raramente utilizzato in maniera così eccentrica, ma sicura. Attraverso il film, troviamo immagini con radici in entrambe le rive dell'Atlantico. Il finale, per esempio, quando il sogno di fuga di Sam termina e lo riporta sulla sedia del torturato (con o senza nuvole), ci ricorda di *Pincher Martin*, in cui un marinaio che annega immagina un'isola in cui si crede di star subendo un lavaggio; ma, ugualmente, è un riverbero di *An Occurrence at Owl Creek Bridge*, di *Ambrose Bierce*. Gli emigranti devono, necessariamente, creare una nuova relazione immaginaria con il mondo, a causa della perdita di un habitat familiare. E per le multiple, ibride, metropolitane risultanze di tali fantasie, il cinema, in cui particolari fusioni sono sempre state legittime - per esempio, i responsabili del casting ci hanno insegnato ad accettare Peter Sellers nei panni di un detective francese e un uomo francese nel ruolo di Lord Greystoke, *Tarzan delle Scimmie* - potrebbe essere la location ideale. Così, se devo concludere con la semplice (ma, forse, non così semplice) osservazione che la location di *Brazil* è il cinema stesso poiché nel cinema il sogno è la norma, dovrei anche aggiungere che questo *Brazil* cinematografico è una terra immaginaria di cui tutti quelli fra noi che hanno, per qualsiasi ragione, perso una patria, ritrovandosi da qualche altra parte, sono cittadini. Come Terry Gilliam, io sono un Braziliano.

Salman Rushdie
(tratto da *American Film, X/10*, settembre 1985)
trad. di Marcello Testi

Le "particelle" di Houellebecq sul grande schermo: Oskar Roehler a Bologna

Con grande entusiasmo e disponibilità, il giovane talento teutonico Oskar Roehler, ha accettato di essere ospite del Festival per presentare (e chiacchierarne successivamente col pubblico) la sua trasposizione de *Le particelle elementari*, il fortunatissimo ma impervio (per difficoltà di adattamento) romanzo dello scritto culto Michel Houellebecq.
Il film, tutto sommato riuscito, non ha mancato di suscitare polemiche e perplessità che del resto erano inevitabili per una tale operazione di "alta chirurgia" dell'adattamento.
Chiunque abbia letto o anche solo scorso il volume di Houellebecq avrà ben presenti le gibbosità e le asperità che quel romanzo così denso ma anche così aggressivo e a tratti volutamente e violentemente dispersivo offriva a colui che si proponeva di "filmarlo".
Una delle questioni più spinose e urticanti di questo tipo di trasposizione consisteva nella sfida di misurarsi con un testo originale talmente chiaro, esplicito e non eludibile nella sua "intenzionale pornograficità" da non lasciare molto campo libero.
Il regista stesso del film (Oskar Roehler, ospite del festival) chiarisce in una recente intervista come ha risolto e in che modo si è confrontato nella fase di adattamento del testo alla sceneggiatura con la "problematica porno" legata alle descrizioni sessuali assolutamente esplicite di Houellebecq nel romanzo .
"Quando ho letto il libro di Houellebecq, ho pensato molto a come gestire le conseguenze di certe scelte e per mantenere lo spirito è stato necessario non riprodurlo alla lettera. La pornografia che si vede nel film, nel libro era descritta in modo molto preciso ed era impossibile mostrarla in maniera tanto intima. D'altronde non volevamo nemmeno riflettere il tono totalmente fatalista dell'originale e la sua conclusione: "la clonazione è l'unico modo di riprodursi". Il film per il resto si rifà alla scrittura originaria; gli individui sono soli e il microcosmo di personaggi che si sviluppa è comunque molto dark, come la vita in fondo. Non possiamo aggiungere molto su questo. Se partiamo dallo stile del libro, anche alla seconda o terza lettura non riesci a pensare di poter arrivare a una conclusione..." .

(c.g.)

ELEMENTARTEILCHEN **Germania, 2006 Regia: Oskar Roehler**
Tit.it.: "Le particelle elementari"; Scen.: Oscar Roehler; Sog.: tratto dall'omonimo romanzo di Michel Houellebecq; F.: Carl-Friedrich Koschnick; M.: Peter R. Adam; Scgf.: Ingrid Henn; Cost.: Esther Walz; Mu.: Manfred Banach; Int.: Moritz Bleibtreu, Christian Ulmen, Martina Gedeck, Franka Potente, Nina Hoss, Uwe Ochsenknecht, Corinna Harfouch, Ulrike Kriener, Jasmin Tabatabai, Michael Gwisdek; Prod.: Oliver Berben, Bernd Eichinger, David Groenewold per Bernd Eichinger/Costantin Film; D.: 105'
2006, Orso d'Argento per migliore attore protagonista a Moritz Bleibtreu

Tratto dal romanzo di Michel Houellebecq. Michael e Bruno, sebbene siano fratellastri, sono completamente diversi. L'unica cosa che hanno in comune è una madre che, per condurre una vita nel jet set libera dalle responsabilità, li trascura lasciandoli alle cure dei rispettivi nonni. L'introverso biologo molecolare Michael è immerso completamente nella sua ricerca genetica mentre Bruno è schiavo delle sue fantasie sessuali.

"Dal chiacchierato romanzo del francese Houellebecq che a qualcuno fa venire in mente Camus e finisce scartando l'amore per la clonazione, ecco il bellissimo film che ne ha tratto il tedesco Oskar Roehler, premiato a Berlino anche per la furibonda, magistrale prova di Moritz Bleibtreu. (...) Non si salva e non si giudica nessuno: ma se nei gialli l'assassino è il maggiordomo, in Freud la colpevole è sempre la mamma. Non è il mezzo scandalo la promessa del film, ma l'analisi spietata delle contraddizioni nel campo affettivo e un pessimismo cosmico che non risulta mai gratuito per l'ellittica espressiva narrazione."

(Maurizio Porro, 'Corriere della Sera', 21 aprile 2006

Andata e Ritorno: cinema e fiction in soccorso della letteratura

Le tavole rotonde di quest'anno proseguiranno quel percorso di studio, analisi e dibattito già intrapreso durante la scorsa edizione del festival.
L'obiettivo di fondo è sempre quello di ragionare attorno ai rapporti che cinema e letteratura hanno via via costituito fra di loro. Per fare questo proseguiremo quell'analisi che partì con gli incontri mattutini dell'Archiginnasio che l'anno scorso definimmo di Andata e Ritorno che altro non erano se non una rassegna di tavole rotonde, dibattiti (ed anche proiezioni ad essi collegati) che scandagliava la terra d'incontro e di scambio, fra cinema e letteratura. Ci proponemmo di ragionare sulle reciproche influenze, arricchimenti, spunti, stimoli che i rappresentanti del mondo cinematografico e letterario si sono scambiati; in altre parole, cercare di capire cosa deve un letterato al cinema, e viceversa di cosa è in debito con la letteratura, un cineasta.
A tal riguardo l'Assessore Guglielmi, nell'introduzione alla seconda edizione del festival, scrive: "Dunque il Festival di quest'anno sembra voler fare un passo in più rispetto ai punti conclusivi raggiunti lo scorso anno: se ieri era la letteratura a servire al cinema, oggi è il cinema ad aiutare la letteratura e se ieri scrittori e registi erano (e in genere continuano ad essere) per lo più figure distinte, oggi si fa sempre più evidente la tendenza a superare questa distinzione, in previsione (non ci sarà tanto da attendere) della figura unitaria di un operatore che magari scrive romanzi dirige film o fiction televisive o architetta regie teatrali o addirittura disegna e dipinge."
Da qua, come preannunciato da Gugliemi stesso, ripartiamo.
Quest'anno infatti il taglio del nuovo Andata e Ritorno si soffermerà nei pressi dell'interessante sviluppo del rapporto cinema (ma anche televisione) e letteratura. Abbiamo in mente, ci riferiamo a quel "soccorso" (lo abbiamo voluto definire così) quella sorta di aiuto che il cinema e la televisione (la fiction) stanno offrendo alla letteratura sotto svariati punti di vista.
Dice ancora a questo riguardo l'Assessore nel messaggio introduttivo al festival "…qualche tempo fa abbiamo letto sul Corriere della Sera un articolo (che poi era un'intervista allo scrittore De Cataldo) intitolato "Il cinema salva la letteratura" in cui si insinuava che il cinema oggi sta aiutando la letteratura ad uscire dalla sua crisi . Ma forse non è solo un'insinuazione. Non è un caso che da qualche tempo assistiamo ad una forte produzione di letteratura di genere (vedi il giallo, l'horror, il fantascientifico ecc.); dopo avere vissuto una lunga stagione in cui privilegiava gli aspetti formali, ultimamente la letteratura ha deciso di riappropriarsi dei contenuti scegliendoli tra quelli che manifestano la capacità di essere declinati anche in altri linguaggi (siano essi quello cinematografico, televisivo o teatrale) e realizzare il massimo del loro potenziale espressivo. Se fino a ieri il risultato espressivo di un romanzo era per intero contenuto nella sua versione a stampa, oggi quel risultato è la somma delle varie forme in cui quel romanzo si presenta e cioè oltre che come libro , anche come film o, se c'è, come messa in scena teatrale."
Ne dibatteremo pertanto, assieme ad Angelo Guglielmi stesso con scrittori, letterati che hanno sempre più esperienze e connessioni con le discipline cinematografiche e televisive. Fra essi ricordiamo autori come Giancarlo De Cataldo, Valerio Evangelisti, Sandrone Dazieri e lo stesso Carlo Lucarelli.

Cronaca, Letteratura e Fiction: il "caso" Ustica

Cronaca, letteratura e fiction stanno via via interagendo sempre di più, dando vita a forme espressive sempre più articolate e sempre più foriere di effetti sulla realtà.
Proveremo ad analizzare con giornalisti, scrittori, attori e magistrati una tragica e complessa vicenda che ha profondamente toccato (e ferito) la nostra nazione: il "caso" Ustica.
Vedremo in sostanza come cronaca, letteratura e fiction siano, seppur ognuna con le forme che le sono proprie, capaci di raccontare un evento e al tempo stesso di tenere accesa la necessità di giustizia che dal nucleo di quella tragedia si è sprigionata.
Un "mistero" viene (diremmo in maniera impropria) definito il caso di Ustica. Impropria perché ciò che resta di misterioso circa quella tragica notte va sempre più dissolvendosi e le tante domande e richieste di giustizia per le vittime di quella sciagura stanno, forse anche grazie all'attenzione differenziata che i diversi mezzi di comunicazione impiegati riescono ad ottenere, sembrano sempre più salde nella loro risoluzione ad andare fino in fondo.
Una drammatica e inquietante disgrazia (che di fatto diventa strage) aereo/marittima alla quale ancora si sta tentando di dare chiarezza e che combatte contro quello strano amico/mostro che Marco Risi nel suo *Il muro di gomma* ha perfettamente fotografato: il cosiddetto segreto di Stato.
Un caso dunque che dalla cronaca nasce ma che proprio in cronaca rischiava di "morire" salvo poi trovare schermi, voci, e spazi disposti a rimettere tutto in gioco e a dare nuovi spunti d'indagine a questa storia. Il cinema e il suo schermo diventa una nuovo tavolo sul quale riaccendere il dibattito, riformulare ipotesi e soprattutto tener viva la necessità primaria dell'informazione: cercare la verità.
Vedremo insomma se dal connubio e grazie all'interazione di cronaca, letteratura e cinema, non solo nasce e si sviluppa un istinto critico che accresce e rende matura la nostra necessità di saperne di più circa i fatti della cronaca che ci hanno colpito, ma se per caso la fusione di queste tre diverse forme di infor-

mazione e intrattenimento, nasca un soggetto culturale/artistico nuovo.
Del caso Ustica e dei suoi misteri discorreremo con Andrea Purgatori, Daniele del Giudice, Libero Mancuso, Marco Paolini, Roberto Scardova.

Com'è difficile raccontare il presente: un paese normale?

Nelle tavole rotonde poi, ancora sulla falsariga della precedente edizione del festival, ci piacerà soffermarci su quella sfida, raccolta da giornalisti, letterati e cineasti di "Raccontare il presente"; in una parola, mostrarci chi siamo. E se l'anno scorso ci incuriosì scandagliare i diversi percorsi di custodia della memoria nelle discipline letterarie e cinematografiche, quest'anno analizzeremo i metodi, le tecniche e le necessità che spingono non solo il giornalismo d'inchiesta, ma il cinema a far luce su grandi temi sociali, politici e della cronaca "irrisolta" della nostra nazione.
Osserveremo e analizzeremo tutte le difficoltà che incontriamo nel fotografare il presente , nel "raccontarci e vederci" adesso. Così come un certo inaridimento della televisione ha ridato vigore e spinta ai documentari, allo stesso modo il "delicato" momento la nostra nazione vede una risposta da parte del giornalismo d'inchiesta, che nel suo tentativo di approfondire, denunciare, indagare, sviluppa e spalma il suo lavoro e il suo sguardo anche uscendo dallo schermo televisivo per approdare al grande schermo e propagarsi successivamente attraverso una cospicua diffusione in versione DVD. Programmi televisivi come *Report* o *Chi l'ha visto?* e casi cinematografici come quello de *La mafia è bianca, Viva Zapatero* o *Romanzo criminale* consentono a giornalisti, scrittori e cineasti non solo di Raccontare il presente ma anche di "interferire" con esso, come dimostrano ampiamente certi meccanismi d'indagine messi in moto da alcuni reportages di *Report*, dalle impietose fotografie di *Viva l'Italia* di Sergio Jacona, o gli sviluppi delle indagini sulla banda della Magliana a seguito di alcune puntate di *Chi l'ha visto*.
Anche (e forse soprattutto) la satira e le sue oggettive difficoltà nel potersi esprimere e sviluppare liberamente, sono correlate alla difficoltà di Raccontare il presente. La satira è un ragazza sprezzante che va lasciata libera di "colpirci" perché molto spesso, in quella punzecchiatura o in quel dissacrare ci sta dicendo chi siamo, mettendoci col naso davanti ad uno specchio e costringerci a fissarci negli occhi. Espulsa, zittita e oscurata in televisione, la satira trova ora ospitalità nel porto franco di certe sale cinematografiche e di alcune realtà editoriali (che ne diffondono il pensiero in forme sempre più multimediali). Potrebbe ad esempio essere il caso di Sabrina Guzzanti e del suo *Viva Zapatero*.
Espulsa dal piccolo schermo (sia pure in buona compagnia) va al cinema per spiegare come nessuno dovrebbe essere allontanato o zittito da alcun mezzo di espressione e come sia "giusta" la paura nei confronti della satira, che proprio quand'è soffocata diventa il più formidabile mezzo d'informazione circa il nostro "Presente" e le sue storture.
Può dunque dirsi, L'Italia, "Un paese normale"? Questo è ciò che tenteremo di domandarci, prima e di capire, poi incontri ai quali, fra gli altri, interverranno Enrico Deaglio, Michele Santoro, Francesco Piccolo, Marco Bellocchio, Marco Bechis, Luca Lucini, Francesco Patierno, Milena Gabanelli, Silvestro Montanaro, Sigfrido Ranucci e Pino Corrias.

Raccontare il presente, infine, significa aprire gli occhi e mettere a fuoco lo sguardo su ciò che avviene anche al di fuori dei nostri confini e magari verso quegli stati che comporranno l'Europa del futuro. Nazioni che in maniera continua e feconda stanno cercando mettersi in "comunicazione" con noi; magari o soprattutto attraverso, la proposta e la condivisione delle più classiche forme artistiche (cinema e letteratura in primis). La difficoltà di raccontare il presente è dunque anche connessa alla curiosità di saper cercare prima (magari anche fuori dai nostri confini) e ascoltare poi, chiunque stia cercando di dirci chi è.
La Turchia è la sfida che cercheremo di comprendere in questa edizione del festival e per soffermarci su di essa usiamo ancora le parole di Angelo Guglielmi "Al centro di questa edizione vi è un omaggio al cinema turco capace di realizzazioni intelligenti e coraggiose che ci consentiranno di porci alcune domande; una su tutte: come mai i registi turchi , e più in generale gli autori dei paesi in via di sviluppo , sanno parlare del loro Paese, raccontandone problemi e vicende, mentre i nostri registi sembrano difettare, se non raramente, di questa capacità, preferendo destreggiarsi tra temi intimistico - privati o di segno umoristico - comico?"
Uno stato in continua evoluzione che vuole esser nuovo senza però rinnegare la cultura della propria tradizione; una nazione nel cui cinema giacciono nascoste molte di quelle "perle del Bosforo" che attraverso la rassegna ideata e curata da Marco Ansaldo e Yasmine Taskin e l'incontro col vignettista turco Salih Memecan cercheremo di conoscere, capire ed "incontrare".

Invasioni di campo: case studies e incontri
I mutamenti dell'industria culturale tra editoria e cinema: editori e produttori mischiano la loro esperienza alla ricerca di nuovi confini da abbattere.

Sempre più spesso, editoria e produzione cinematografica si sono incontrate, incrociate ed hanno fruttuosamente trovato tavoli di lavoro ed occasioni di confronto.
Dopo il successo dello scorso anno, ecco dunque quattro nuovi appuntamenti con realtà editoriali e produttive che ci racconteranno i loro "sconfinamenti" tra letteratura e cinema.
Quali sono dunque i reali mutamenti (e da che esigenze nascono) dell'industria culturale italiana, con specifico riguardo alla produzione editoriale e cinematografica?
Parleremo e cercheremo di conoscere meglio quelle stesse realtà e alcuni protagonisti che stanno dietro le quinte della grande produzione editoriale e cinematografica.

Quest'anno i "*case studies"* saranno: Cattleya, E/O, Minimum Fax e Rizzoli.
Partiremo incontrando e conoscendo RiccardoTozzi di Cattleya (*La bestia nel cuore*, *Tre metri sopra il cielo* e *Non ho paura* per dire alcuni titoli) e il suo lavoro/attenzione sull'adattamento cinematografico di romanzi di successo. Lo sguardo su Cattleya avrà come protagonisti, oltre allo stesso Tozzi, Severino Cesari, Antonio Franchini, Angelo Guglielmi, Alberto Rollo, moderati da Paolo Di Stefano. All'incontro sarà collegata la proiezione de Fahrenheit 451 di Truffaut.
Cattleya viene fondata nel settembre 1997 da Riccardo Tozzi, allora Capo delle Produzioni di Mediaset. La società produce nel 1998 due film di rilievo: Matrimoni di Cristina Comencini e Un Tè con Mussolini di Franco Zeffirelli, distribuito con grande successo anche negli Stati Uniti. Il 1999 vede l'ingresso di due nuovi soci: Giovanni Stabilini - ex direttore generale di Mediaset - Capitalizzando sui diversi e complementari background professionali dei soci, e sulla loro rete internazionale di rapporti con produttori, distributori e finanziatori, Cattleya si sta affermando sul mercato italiano quale azienda leader fra i produttori indipendenti; può inoltre dirsi l'unica società di produzione cinematografica nazionale con un approccio di tipo industriale, e non artigianale.In quest'ottica, Cattleya assicura l'efficienza e la qualità del lavoro forniti dal proprio staff e garantisce un ambiente di lavoro creativo e in continuo sviluppo. In questi ultimi due anni, la società ha stretto forti legami con un nutrito gruppo di talenti dall'elevato potenziale artistico e commerciale. L'obiettivo di Cattleya è il raggiungimento e mantenimento di un ritmo produttivo che veda la realizzazione di sei-otto film all'anno, tra produzioni per il cinema e produzioni tv, con l'ambizione di coniugare sempre, in entrambi i casi, un alto standard di qualità con le esigenze del grande pubblico. Proprio su questo versante, la società è attualmente impegnata nel consolidamento e rafforzamento del settore della produzione per il piccolo schermo, ora gestito e coordinato da Maurizio Tini, il quale, con una grande esperienza di produttore televisivo indipendente alle spalle, non può che arricchire ulteriormente il bagaglio professionale di Cattleya. In questo percorso, la società, oltre a porsi come partner strategico nei confronti dei principali distributori e networks nazionali - quali Medusa Film, RaiCinema e Mediaset - è anche molto attiva in produzioni di respiro internazionale.

Riccardo Tozzi (Cattleya) presenta Truffaut
Non è un caso che Riccardo Tozzi, alla luce della sua particolare attenzione del rapporto fra libro e schermo, inteso come cura che il romanzo deve prestare (fin dalla sua stesura) alla propria potenzialità cinematografica, abbia scelto di presentare il film di Truffaut che ha per protagonisti i libri. Castigati, colpiti, distrutti. Parole da salvare.

FAHRENHEIT 451 Gran Bretagna, 1966 Regia: Francois Truffaut

Scen.: Francois Truffaut, Jean Louis Richard; Sog.: dal romanzo "Gli anni della Fenice" di Ray Bradbury; F.: Nicholas Roeg; M.: Thom Noble; Scgf.: Syd Cain; Cost.: Tony Walton; Mu.: Bernard Herrmann; Int.: OskarWerner, Julie Christie, Cyril Cusack, Anton Diffring; Prod.: Lewis M. Allen per Anglo Enterprise, Vineyard Film Ltd; D.: 112'

In un ipotetico paese è assolutamente proibita la lettura dei libri, in quanto questi snaturano i fatti, abbelliscono la realtà, costringono alla riflessione e impediscono alla gente di essere felice. Il capitano dei vigili del fuoco, ai quali è affidato il compito di scovare i libri, bruciarli e castigare i colpevoli, tiene in particolare considerazione Montag, il più solerte dei suoi subalterni. Ma questi, che nella moglie Linda trova un evidente modello della spersonalizzazione prodotta dal sistema del quale egli stesso è un difensore, incomincia a dubitare della validità del suo operato quando incontra casualmente Clarissa, una giovane istitutrice, la quale risveglia in lui il naturale desiderio di sapere e di conoscere. A poco a poco Montag, dopo aver incominciato a nascondere libri ed a leggerli, riconquista il dominio della propria mente, ma, tradito da Linda, viene condannato a distruggere la sua casa ed i suoi libri. Si ribellerà...

Alla metà di giugno del 1970, François Truffaut apprendeva dai quotidiani che "La Cause du peuple", giornale della sinistra proletaria, di cui il filosofo Jean-Paul Sartre aveva appena assunto la direzione, era stato posto sotto sequestro e che la polizia arrestava ed incriminava coloro che diffondevano la pubblicazione. Il 20 di giugno, Truffaut era così per strada, insieme a Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, a vendere il giornale ai passanti. Chiamato dal tribunale di Parigi a rispondere di questo fatto, nella testimonianza che l'8 settembre 1970 il regista inviava per iscritto al Presidente della Corte scriveva tra l'altro: "Non ho mai fatto attività politica, e non sono maoista, più di quanto non sia pompidoliano, perché mi è impossibile nutrire alcun genere di sentimento per un capo dello Stato, chiunque esso sia. Vero è però che amo i libri e i giornali e che sono piuttosto affezionato alla libertà di stampa e all'indipendenza della giustizia. Così com'è vero che ho girato un film intitolato Fahrenheit 451 che descriveva, con l'intento di stigmatizzarla, una società immaginaria in cui il potere brucia sistematicamente tutti i libri; ho dunque voluto far coincidere le mie idee di cineasta con le mie idee di cittadino francese."

Gianfranco Massetti
(in F. Truffaut, Autoritratto, trad. it. Torino 1989, p. 190).

Grazie a Daniele Di Gennaro ed alla "sua" **Minimum Fax** (che abbiamo già incontrato e presentato lo scorso anno) assisteremo insieme all'anteprima di *A quattro mani* (regia di Matteo Raffaelli) targato ovviamente Minimum Fax che vede Carlo Lucarelli e Andrea Camilleri interagire fra loro in una inedita forma documentariale; il progetto include infatti un documentario per la televisione e un libro pubblicato da Minimum Fax. Un´opera originale e imperdibile, già acquistata da Rai 3 che la manderà in onda nell´autunno 2006.

A QUATTRO MANI (con Andrea Camilleri e Carlo Lucarelli) Anteprima

Regia: Matteo Raffaelli, Scritto da: Matteo Raffaelli e Michele Pellegrini
Montaggio: Fulvio Molena, Direttore della Fotografia: Marco Carosi, Musiche: Roberto Procaccino, Archivio: Home Movies, Durata: 52 minuti, Formato: HDV, Produzione: minimum fax media

L´oggetto del documentario è principalmente una jam session letteraria fra Andrea Camilleri e Carlo Lucarelli, durante la quale i due scriveranno un´opera a quattro mani, da qui il titolo del progetto. I due scrittori mostrano come creano le loro opere e da dove attingono gli spunti che arricchiscono le rispettive letterature, la Sicilia per Camilleri e l´Emilia-Romagna per Lucarelli.
Il documentario è stato realizzato "a quattro mani" appunto, tra Agrigento, Palermo, Roma e in Emilia Romagna.

Il "Caso Minimum Fax" ospiterà interventi e relatori come Daniele Di Gennaro, Marco Cassini, Rosita Bonanno, Enrico Ghezzi, Emiliano Morreale e Luigi Ventriglia.
Si terrà poi una prestigiosa tavola rotonda sulla produzione fantascientifica dell'editore Fanucci (anche lui già incontrato e presentato nella scorsa edizione del Festival). Al "caso" Fanucci è dunque dedicato un incontro che vedrà intervenire Sergio Cofferati (in vece di appassionato ed attento lettore del genere fantascientifico), Valerio Evangelisti, Sergio Fanucci, Franco La Polla e Roy Menarini.
Il nostro excursus proseguirà attraverso uno sguardo alle nuove frontiere della storica esperienza editoriale **Rizzoli** ed alla sua fortunatissima e prolifica collana *Senza filtro* (BUR) che annovera protagonisti di assoluto primo piano; un nome a caso? Sabina Guzzanti e il suo *Viva Zapatero*. Interverranno all'incontro intitolato "BUR senza filtro": Simona Banchi, Lorenzo Fazio e Pietro Cheli.
Chiuderemo infine la seconda edizione di Invasioni di campo con un approfondito sguardo ai nuovi prodotti della realtà editoriale solida e feconda di **E/O** e dei loro Etgar Keret (del fortunato *Pizzeria Kamikaze*) e Massimo Carlotto; incontro che vedrà ospiti Sandro Ferri e Maurizio Dell'Orso.

Mihaileanu, Julie Costa Gavras, 'Ala Al-Aswani al Festival
Giovanna Zucconi incontra gli scrittori

Una segnalazione merita l'appuntamento giornaliero nel quale Giovanna Zucconi incontrerà alcune delle grandi voci della letteratura italiana (ma non solo) fra quelle invitate al Festival.
Unici "intrusi" di lusso in questa rassegna di incontri con l'autore, sono due registi di grande spessore internazionale che hanno però accettato di misurarsi sul tema del rapporto fra Cinema/Letteratura e che volentieri hanno aderito al nostro invito, ci riferiamo a Julie Costa Gavras che, assieme a Domitilla Calamai, interverrà al Festival e quel Radu Mihaileanu (col quale la Zucconi realizzerà una pubblica intervista) che col suo *Train de vie*, irruppe e mutò forse il modo di raccontare la tragedia dell'olocausto offrendo, con una chiave di humor drammatico, la tenera
disperazione di un treno nel quale l'ingegno e la satira erano l'unica arma contro una morte certa. (Di Mihaileanu vedremo *Vai e vivrai*).
Incontreremo infine lo scrittore 'Ala Al-Aswani autore del fortunato romanzo *Palazzo Yacoubian.* Per quanto riguarda gli scrittori italiani, toccherà, come dicevamo a Giovanna Zucconi fare da "padrona di casa" e conversare di cinema e letteratura con grandi autori come Vincenzo Cerami, Cristina Comencini, e Claudio Piersanti.